GRUNDLINIEN DER ÄSTHETISCHEN DOKTRIN FR. SCHLEGELS

INAUGURAL-DISSERTATION ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT (I. SEKTION) DER K. LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT ZU MÜNCHEN VORGELEGT VON

CHARLOTTE PINGOUD (AUS ST. PETERSBURG)

GRUNDLINIEN DER ÄSTHETISCHEN DOKTRIN FR. SCHLEGELS

INAUGURAL-DISSERTATION ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT (I. SEKTION) DER K. LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT ZU MÜNCHEN VORGELEGT VON

CHARLOTTE PINGOUD (AUS ST. PETERSBURG)

GREINER & PFEIFFER, KGL. HOFBUCHDRUCKER
STUTTGART 1914

EINGEREICHT AM 18. MÄRZ 1914
GENEHMIGT AUF ANTRAG DER HERREN PROFESSOREN
MUNCKER UND BAEUMKER
TAG DER MÜNDLICHEN PRÜFUNG 6. MAI 1914

MEINEN ELTERN

UND DEM ANDENKEN MEINES VEREHRTEN LEHRERS

ERICH SCHMIDT

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552317_0027

INHALT

Literatur VII
Vorwort XI
Ästhetischer Humanismus 1
I. Entstehung des Menschheitsproblems und Lösungsversuche bis 1794 2
Früheste literarische Projekte. Literarische Studien. Hemsterhuis und der Unendlichkeitsgedanke. Das Menschheitsprinzip in seiner Bedeutung für Kunst und Künstler. Psychologische Rechtfertigung des Menschheitsprinzips.
II. Das Griechentum 14
Historische Orientierung der Interpretation des Griechentums. Das griechische Studium Fr. Schlegels. Deduktion des zentralen griechischen Kunstproblems. Wesen und Ziel der modernen Poesie. Neue Aufgaben auf Grund griechischer Erkenntnis.
III. Der Rezensent und Kritiker 29
Wesentliche Gesichtspunkte der Kritik Herders. Schlegels Grundgedanke der Kunstkritik in Berücksichtigung Herderscher Methode. Verhältnis zu Schiller. Goethe. Rezensionen über Jacobi, Forster, Lessing im Zusammenhang mit dem Grundgedanken der Kunstkritik.
IV. Schlußergebnis: Überblick über die Entwicklung des Menschheitsgedankens 40
Kunst und Künstler der Athenäumszeit 42
I. Das neue Weltgefühl 44
Fichte. Schelling. Schleiermacher.
II. Der mystische Realismus Fr. Schlegels 52
Zentrale Bedeutung des mystischen Realismus. „Physik der Phantasie".
III. Deduktion des Künstlerseins 57
Die Metaphysik des Künstlerseins. Psychologie des Künstlerseins.
IV. Die Poesie ein „transzendentales" Faktum 60
Die höhere Realistik als Gehalt der Poesie. Die höhere Realistik in der Darstellung (Roman, Fragment).
V. Ergebnis der romantischen Doktrin Fr. Schlegels 67
Mystik und Schuldbewußtsein als gestaltende Prinzipien der Kunst. Allgemeine Einführung in das Problem. Deutung und Kritik des deutschen Idealismus. Emanationslehre und Metempsychose. Der Katholizismus. Die Dichtkunst im Lichte des Katholizismus . . 69

LITERATUR

I. Schriften der Romantik.

1. Fr. Schlegels prosaische Jugendschriften, hrsg. von J. Minor, 2 Bde., 2. Ausg., Wien 1906.
2. Ungedruckter Aufsatz Fr. Schlegels, „Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer", hrsg. von O. Walzel, Deutsche Nationallit. Bd. 143.
3. Fr. Schlegels sämtliche Werke, 15 Bde., 2. Ausg., Wien 1846.
4. Fr. Schlegels Lucinde, Neudruck (Ed. Reclam 320).
5. Fr. Schlegels philosophische Vorlesungen aus d. J. 1804/06, aus dem Nachlaß, hrsg. von Windischmann, 1. Ausg., 4 Bde. 1837.
6. Europaaufsätze: „Literatur", „Reise nach Frankreich" und Rezensionen aus den Heidelbergischen Jahrbüchern, hrsg. von O. Walzel, Deutsche Nationallit., Bd. 143.
7. Concordia. Eine Zeitschrift, hrsg. von Fr. Schlegel 1820/23, Wien 1823.
8. Wilhelm Schlegel, Sämtliche Werke, 12 Bde., hrsg. von Böcking, Leipzig 1846.
9. Novalis, Schriften in 3 Bdn., hrsg. von Tieck 1846.
10. L. Tieck, Schriften, 28 Bde., Berlin 1828 ff.
11. Tieck und Wackenroder, Deutsche Nationallit. Bd. 145.
12. Fichte, Werke, 8 Bde., hrsg. von J. H. Fichte, Berlin 1845/46.
13. F. W. J. v. Schelling, Werke in 3 Bdn., hrsg. von Otto Weiß, Leipzig 1907.
14. Fr. Schleiermacher, Schriften, hrsg. von Dürr, Lpz. 1914. Bde. 84, 85, 117.
15. Fr. Schleiermacher, Vertraute Briefe über die Lucinde in der III. Abtl. der gesamm. Werke, Berlin 1835/64.

II. Briefwechsel.

1. Fr. Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, hrsg. von O. Walzel, Berlin 1890.
2. Fr. Schlegels Briefe an Frau Christine v. Stransky, 2 Bde., hrsg. von M. Rottmanner, Wien 1907.
3. Novalis, Briefwechsel mit Schlegel, hrsg. von Raich, Mainz 1880.
4. Dorothea v. Schlegel in 2 Bdn., hrsg. von Raich, Mainz 1881.
5. Aus dem Leben Schleiermachers in Briefen, 3 Bde., hrsg. von Dilthey, Berlin 1858.
6. Caroline Schlegel, hrsg. in 2 Bdn. von Waitz, Leipzig 1871.
7. Caroline, Ein Briefwechsel aus dem Zeitalter der Romantik nach G. Waitz, hrsg. von Erich Schmidt, Inselverlag 1913.
8. Romantikerbriefe, hrsg. von Fr. Gundelfinger, Jena 1907.

III. Allgemeine Darstellungen der Romantik.

1. Steffens, Die gegenwärtige Zeit und wie sie geworden. Berlin 1817.
2. Mme. Stael, „De l'Allemagne". 6 Teile, Berlin 1814.

3. Heinrich Heine, „Die romantische Schule“. Sämtliche Werke, Hamburg 1885.
4. Hettner, Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhang mit Goethe und Schiller, Braunschweig 1850.
5. R. Haym, Die romantische Schule, II. Aufl., Berlin 1906.
6. Petrich, Drei Kapitel über den romantischen Stil, Leipzig 1878.
7. Ricarda Huch, Blütezeit der Romantik, Leipzig 1899.
8. Ricarda Huch, Ausbreitung und Verfall der Romantik, Lpz. 1902.
9. Marie Joachimi Dege, Die Weltanschauung der Romantik, Lpz. 1905.
10. Marie Joachimi Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik, Jena 1907.
11. O. Walzel, Deutsche Romantik, Lpz. 1908, 2./3. Ausg. Lpz. 1912 (Aus Natur- und Geisteswelt).
12. O. Walzel, Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrh. (Aufsätze), Leipzig 1911.
13. H. Gschwind, Die ethischen Neuerungen der Frühromantik. Diss. Bern 1903.
14. Zurlinden, Platons Ideen in der deutschen Romantik, Jena 1905.
15. Karl Joël, Nietzsche und die Romantik, Jena 1905.
16. Karl Joël, Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mystik, Jena 1906.
17. Erwin Kircher, Die Philosophie der Romantik, Jena 1907.
18. Hegel, Werke, Bd. X. Abt. 1, 2, 3. Berlin 1832, 33—36.
19. Bulle, Franziskus Hemsterhuis und der deutsche Irrationalismus des 18. Jahrh., Jena 1911.
20. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1911.
21. W. Hans, Kant und die Romantik, Euphorion 13, Nr. 502—514.
22. A. Schier, Die Liebe in der Frühromantik, Marburg 1913.
23. Fr. Strich, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner, I, II, Halle 1910.
24. Prof. Fr. Braun, „Deutsche Romantik“, russisch ersch. 1913 i. d. Zeitschr. von Batjuschkoff, „Geschichte der westeuropäischen Literatur im 19. Jahrh.“.
25. Viktor Schirmunski, Das mystische Gefühl in der deutschen Romantik, russisch ersch. St. Petersburg 1914.

IV. Schriften zu Fr. Schlegel.

1. Ernst Freiherr v. Feuchtersleben, Fr. v. Schlegels Biographie, Fr. Schlegels Werke, Bd. 15, Wien 1846.
2. Windischmann, Anhang zu Fr. Schlegels phil. Vorl. 1. Ausg. 1837.
3. J. Minor, Fr. Schlegel, Grenzboten 1883, Nr. 30.
4. Fr. Muncker, Fr. Schlegel. Allgemeine deutsche Biographie, 1891, 33 S. 773 ff.
5. J. Minor, Einl. zu Fr. Schlegels prosaischen Jugendschriften. 2. Ausg. Wien 1906.
6. O. Walzel, A. W. und Fr. Schlegel, Deutsche Nationallit. Bd. 143.
7. Rouge, Frédéric Schlégèl et la genèse du romantisme allemand. Paris 1904.

8. Rouge, Erläuterung zu Fr. Schlegels Lucinde, Halle 1905.
9. Glawe, Die Religion Fr. Schlegels, Berlin 1906.
10. Steppuhn, Die Tragödie des Schaffens (Fr. Schlegel), Aufs. im Logos (so lautet die Bezeichnung im russ. Logos, Moskau 1910 [1]).
11. Lerch, Fr. Schlegels phil. Anschauung in ihrer Entwicklung und systematischen Darstellung. Berlin 1905. Germania.
12. Lederbogen, Fr. Schlegels Geschichtsphilosophie, Leipzig 1908.
13. Werner, Geschichte der kath. Theologie, 1886, S. 426 ff.
14. W. Glawe, Ein Vorläufer Nietzsches, Ref. 5, S. 126 f.
15. Enders, Fr. Schlegel, Quellen seines Wissens und Werdens. Lpz. 1913.
16. Johanna Krüger, Fr. Schlegels Bekehrung zu Lessing, Diss. 1913.
17. Ernst Wienecke, Religion und Patriotismus in den Gedichten Fr. Schlegels, München 1913.

V. Schriften zu Schelling.

1. Kuno Fischer, Geschichte der Philosophie, Bd. VII. 2. Aufl. 1899.
2. Otto Braun, Hinauf zum Idealismus, Schellingstudien, Leipzig 1908.
3. Beate Berwin, Das Unendlichkeitsproblem in Schellings Ästhetik, Berlin 1913.

VI. Schriften zu Fichte.

1. Kuno Fischer, Geschichte der Philosophie, Bd. VI. 3. Aufl. 1900.
2. Fritz Medicus, Fichte, 13 Vorlesungen, Berlin 1905.

VII. Schriften zu Schleiermacher.

1. Dilthey, Leben Schleiermachers, Berlin 1870.

VIII. Schriften zu Philipp Otto Runge.

1. Philipp Otto Runge, von Max Sauerlandt in „Die Freude", Bd. IV, Düsseldorf 1905.
2. „Der stille Garten", Deutsche Maler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Karl Rob. Langewiesche.

[1] Fr. Steppuhn (Moskau), Fr. Schlegel als Beitrag zu einer Philosophie des Lebens, Logos 1910, S. 261 f.

VORWORT

Die vorliegende Arbeit über die ästhetische Doktrin Fr. Schlegels sucht deren Grundmotive psychologisch-genetisch und philosophisch zu erklären. Ästhetischer Humanismus, mystischer Realismus und das Dogma der katholischen Kirche, insbesondere in ihren Prinzipien: Mystik und Schuldbewußtsein — sind die bestimmenden Faktoren für die Kunst in der Auffassung Fr. Schlegels. Daß hier nicht ausschließlich theoretische Deduktionen vorlagen, sondern Lösungsversuche von Problemen, die auf das Tiefste mit dem jeweiligen Leben Fr. Schlegels verknüpft waren, dafür sprechen jene seltsamen Umwandlungen vom nüchternen Kritiker, der seinen Maßstab nicht scharf genug anwenden kann, zum Schwärmer, der die Ekstase des Künstlers aufs höchste wertet, und der schließlich, das „Ruchlose" der Romantik verabscheuend, sich dem Katholizismus zuwendet und das Heiligtum der Kirche anbetet. Die katholische Zeit Fr. Schlegels hat gegenüber der Jugend und Zeit der Romantik nur kurz skizziert werden können, da das ästhetische Problem hier fast völlig in den Hintergrund tritt. Eine Darstellung dieser Epoche ginge daher über die im Thema gesetzte Aufgabe hinaus.

ÄSTHETISCHER HUMANISMUS

„Jeder Wurf in einem durchaus synthetischen Menschen ist ein großer Gedanke, Erfindung."
Fr. Schlegel.

Die Jugend Fr. Schlegels soll hier unter den Gedanken einer Synthese gestellt werden. Wenn das anscheinend Unsystematische und Paradoxe seines Wesens, Gefühls- und Stimmungsschwankungen [1], die mit dem Anspruch von Allgemeingültigkeit auftreten, unmotivierter Wechsel in der Anerkennung seiner Zeitgenossen und Persönlichkeiten früherer Epochen, eine unsichere Lebensführung, Untreue gegen sich und andere, Planlosigkeit in der Arbeit — gegen einen „synthetischen" Menschen sprechen, so gibt es dennoch Argumente in seiner Jugend, die über alles Schwanken hinaus von einer Synthese zeugen, d. h. einer Einheitlichkeit, einer Grundstimmung seines Wesens. Wir finden sie im Leipziger Briefwechsel mit Wilhelm Schlegel, in seiner „Cräkomanie" und seinen ersten größeren kritischen Arbeiten. „Schlegel ist aber eine hohe sittliche Natur, der die ganze Welt mit Liebe in seinem Herzen trägt", so lautete Schleiermachers Urteil über ihn in der Berliner Zeit; dasselbe ließe sich von seiner Jugend sagen. Die Liebe zur Welt, der „unersättliche humanistische Idealtrieb" [2], stellte eine Erfindung, einen großen Gedanken an die Spitze seiner Kunstanschauung, der trotz der verschiedensten Einflüsse, trotz starker innerer Wandlungen Schlegels derselbe blieb und als das eigentliche Zentrum alle ihn berührenden Gedanken in sich hineinzog. Dieser Jugendgedanke ist der „Menschheitsgedanke" — ein ästhetischer Humanismus, der Kunst und Menschheit in den Bedingungen ihrer Vollkommenheit aufeinander anweist. Die Lösung des Problems, wie Kunst und Menschheit aufeinander bezogen werden können, seine praktische Durchführung legt Zeugnis ab von Fr. Schlegel als dem „durchaus synthetischen Menschen".[3]

[1] Vgl. Enders, Fr. Schlegel, Quellen seines Wissens und Werdens, S. 23 f. (Hinweis auf Friedrichs früheste Jugend.) [2] Karl Joël, Nietzsche und die Romantik, S. 138. [3] Vgl. dazu Enders, Fr. Schlegel, Quellen seines Wissens und Werdens, S. 42 (Bestimmung der spezifischen Art des Schlegelschen

I.

ENTSTEHUNG DES MENSCHHEITSPROBLEMS UND LÖSUNGSVERSUCHE BIS 1794.

Früheste literarische Projekte

Fr. Schlegels erster Aufsatz „Von den Schulen der griechischen Poesie" erschien im Jahre 1794. Allein der Briefwechsel mit Wilhelm Schlegel weist schon im Jahre 1791 eingehende Beschäftigung auf mit literarischen Entwürfen teils historischer, teils biographischer Art, oder aber es sind rein ästhetische Fragen, die unvermittelt auftauchen und oft ohne den Versuch einer bestimmten Lösung beiseite geschoben werden. Daneben ist Schlegel psychologisch interessiert, meist im Zusammenhang mit Fragen der Kunst, insbesondere mit Zweck und Ziel der Poetik [1]; häufig ist der Künstler, das Genie Gegenstand der Untersuchung, wobei sich ja notwendig die Beziehung auf die eigene Seele und ihre tiefsten Motive ergeben mußte. Noch spielt die Antike keine Rolle, noch wird sie von Schlegel in keiner Weise mit jeweiligen Kunstanschauungen verbunden, geschweige denn als Maßstab der Poesie überhaupt, wie es später geschah, aufgefaßt. Ganz vereinzelt tauchen Pläne einer Bearbeitung des Griechen- und Römertums auf. So wird 1791 in Anlaß von Lektüre römischer Geschichte der Gedanke laut, ein Kunstwerk zu schaffen, „das die tätigste Wirksamkeit dieser Nation in einem Brennpunkte vereinigen würde" [2]. Ein intensiveres Interesse an der Antike läßt sich erst im Dezember 1793 nachweisen. Schlegel sieht in der Moralität der griechischen Tragiker ein Problem, das ihn zu einer Bearbeitung reizt, zugleich beabsichtigt er eine Übersetzung der Choëphoren und der Eumeniden des Äschylus. Diese Projekte sind nicht zur Ausführung gekommen. Dagegen haben bereits in diesem Jahre angedeutete Pläne, wie der Aufsatz

Verstandes als einer Mischung von Phantasie und Logik). Sein Verstand „ist meist kühl, schneidend, folgerichtig, wie der logische Verstand des Gelehrten, aber er ist auch der Stimmung und Anregungen außer ihm selbst unterworfen und vor allem springend, große Strecken ausschaltend, dilettantisch, wenn man will, aber auch im höchsten Grade schöpferisch, wie die Phantasie des Künstlers".

[1] Ästhetische Untersuchungen werden bei den Romantikern mit Vorliebe in Bezug auf die Poetik geführt. Vgl. besonders Schellings Ästhetik.

[2] Walzel, Schlegelbriefe S. 14.

„Über die Nachahmung der griechischen Dichter", 1795-96 im Studium der griechischen Poesie, die „Apologie des Aristophanes" 1794 im Aufsatz „Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie" ihre Darlegung gefunden.

Im Mittelpunkt des Interesses steht die eigene Nation. Schlegel meint den deutschen Charakter erst entdeckt zu haben, er spricht von der „immensen Eigentümlichkeit" seiner Nation, und es ist ihm tiefster Wunsch, aus dieser Eigentümlichkeit heraus schaffen zu können. „Auf den deutschen Charakter ist man noch nicht sehr aufmerksam. Seit einiger Zeit däucht mich, entdeckt zu haben, daß unser Volk einen sehr großen Charakter hat. So nenne ich den Inbegriff klimatischer und geschlechtsmäßiger Vortrefflichkeiten; vollendet sehe ich ihn nur in einigen wenigen großen Männern, verzerrte Züge finde ich fast in allen Deutschen ... Ich sehe in allen, besonders den wissenschaftlichen Taten der Deutschen, nur den Keim einer großen herannahenden Zeit und glaube, daß unter unserem Volke Dinge geschehen werden, wie nie unter einem menschlichen Geschlecht. Rastlose Tätigkeit, tiefes Eindringen in das Innere der Dinge, sehr viel Anlage zur Sittlichkeit und Freiheit finde ich in unserem Volke. Allenthalben aber sehe ich die Spuren des Werdens [1]." Um diesen deutschen Geist zu erfassen, liest er Kant, Klopstock, Schiller, Herder, Platner und studiert ihre Werke in Bezug auf Moral, Theologie, Philosophie, Politik, Geschichte; die weitesten Verzweigungen des deutschen Geistes sind ihm nicht weit genug, er sucht sie mit eiserner Energie zu durchdringen. Er kann das Fundament der Kunst nicht weit genug fassen. National soll die Kunst sein, im Bewußtsein der Vortrefflichkeit der Nation, im Bewußtsein einer großen Zukunft, die nur möglich ist, wenn sich der deutsche Geist auf sich selbst besinnt, dank der Vermittlung des Künstlers. Allein die deutsche Vergangenheit birgt unerkannte Kunstwerke in sich. „Ich glaube, daß in unserer Geschichte mancher Stoff zu historischen Kunstwerken liegt [2]." Zu diesen nationalen Interessen gesellen sich andere, die weit über die Absicht, „den deutschen Geist" zu erfassen, hinausgehen. Im Briefwechsel mit Wilhelm Schlegel erwähnt Friedrich eine Reihe von nichtdeutschen Künstlern

[1] Walzel, Schlegelbriefe S. 26. [2] Walzel, Schlegelbriefe S. 37.

und Wissenschaftlern, denen sein eingehendes Studium gilt: Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Ferguson, Middleton, Shaftesbury, Shakespeare, Hemsterhuis; zu ergänzen hätten wir Plato, der nicht genannt ist. Wie tief der Zusammenhang der Ideen der genannten Männer mit den Schlegelschen Gedankengängen dieser Zeit ist — eine endgültige Beurteilung darüber erscheint kaum möglich gegenüber den wenigen Dokumenten von der Hand Fr. Schlegels aus den Jahren 1791-94. Das beiläufig Voltaire gespendete Lob über den „Witz" in dem Verhältnis zu den Dingen ist vielleicht schon ein romantischer Gedanke und in den in der Athenäumszeit gebildeten Begriff der Ironie einzubeziehen, — berührt einen jedoch hier noch zu sehr als Einfall, um eine tiefere Bedeutung für sich in Anspruch zu nehmen. Dasselbe gilt von der recht äußerlichen Beurteilung Rousseaus. Bei einer Erwähnung Herders heißt es: „Seine Klagen quälen mich noch widerlicher wie die des Rousseau [1]." In der Kritik über Garve spricht er von Rousseaus „Gewalt"[2]. Eine sachliche Begründung fehlt[3]. Der Beurteilung Shakespeares wird Schlegel erst in der Athenäumszeit gerecht. Hamlet und Richard III. werden im Briefwechsel mit Wilhelm besonders hervorgehoben. An ihnen entwickelt Schlegel seine beiden Kunstprinzipien der Natureinheit und Vernunfteinheit.[4]

[1] Walzel, Schlegelbriefe S. 3. [2] Walzel, Schlegelbriefe S. 51. [3] In seiner Schrift „Frédéric Schlégèl et la Genèse du romantisme allemand" weist Rouge darauf hin, daß Schlegels Mangel an Harmonie und Einheitlichkeit sich erkläre durch die Unmöglichkeit einer Synthese von Voltaire und Rousseau. „Schlégèl a tant de peine à donner à son esprit l'harmonie et l'unité dont il a besoin parce que les idées dont a vécu le XVIII. siècle de Voltaire et de l' Aufklärung et les sentiments dont a vécu le XVIII. siècle de Rousseau et du Sturm und Drang se rencontrent et se combattent en lui" p. 37. Räumt man die Möglichkeit einer solchen Beeinflussung ein, so tritt das Problem der Bindung des Rationalismus und Irrationalismus gegenüber deren einzelnen Vertretern, sowie hier Rousseau und Voltaire, ganz in den Vordergrund. Dieses Problem aber hatte in Hemsterhuis, den Schlegel gut kannte, eine Lösung gefunden. Es scheint mir daher näherliegend in der Erklärung des jungen Fr. Schlegel von Hemsterhuis auszugehen, um so mehr, als er ihm eine restlose Bewunderung gezollt hat. Das würde dann für die „Einheitlichkeit" sprechen, die Rouge durch die Unmöglichkeit einer Synthese von Rousseau und Voltaire in Abrede stellt. Fester, „Rousseau und die deutsche Geschichtsphilosophie" S. 188 f., sieht Berührungspunkte Schlegels mit Rousseau in seiner späteren Entwicklung, vor allem der Athenäumszeit, und in der Geschichtsphilosophie. [4] Allenfalls die Vernunfteinheit, sofern sie sich an den Menschheitsgedanken anschließt.

In seiner gesamten Kunstanschauung finden sie vorläufig keinen Platz. Sie sind lose Einfälle im Anschluß an die Shakespeare-Lektüre. Natureinheit ist innerer Zusammenhang; Vernunfteinheit bedeutet den „Sieg des freien Geistes über die Natur" oder „poetische Sittlichkeit". Die Natureinheit leitet alle Menschenbegebenheiten auf das eigentliche „Herz des Gedichtes", das „oft tief verborgen liegt", und veranlaßt damit eine geistige Bewegung innerhalb des Kunstwerks; in dieser ihrer Funktion ist die Natureinheit der eigentliche technische Kniff, der die Komposition in ein Ganzes zusammenschmiedet. Im Hamlet erkennen wir dieses Prinzip in den „Wirklichkeitsgraden", mit denen Shakespeare operiert, wenn er Hamlet gegenüber den übrigen Mitspielern die stärkste Realität verleiht. Letztere kommen nur in Betracht, sofern sie ihn in seiner Eigenart provozieren und bestärken [1]. Die technischen Mittel zur Erreichung der Natureinheit im Kunstwerk können je nach dem Künstler verschiedene sein. Bleibend soll der methodische Gedanke der Verknüpfung von Situationen, Handlungen, Figuren des Stückes sein, um auf das e i n e hinzuwirken, das das „Herz des Gedichts" sein soll. Die Vernunfteinheit oder poetische Sittlichkeit ist eine Gesinnungsleistung des Künstlers. „Sie ist das Verhältnis einer erhabenen Seele zum Schicksal und allen seinen Schrecken und Verirrungen. Aber so wie die Standhaftigkeit nur in großen Leiden geprüft wird, so ist sie nur bei mächtiger Erschütterung ein Verdienst, nämlich in Verbindung mit Pathos"[2]. In der Beurteilung von „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain" wird die poetische Sittlichkeit abgelehnt, „weil sie nicht zu Gott erheben kann"[3]. Schiller, Shakespeare besitzen sie nicht. Jedoch wird mit Richard III. eine Ausnahme gemacht. Goethe scheint sie nur zu besitzen. Doch lenkt Schlegel auch hier ein . . . „Den Schluß der ‚Stella' aber finde ich in Rücksicht der Sittlichkeit vortrefflich"[4]. Dagegen verfügen über poetische Sittlichkeit Raffael

---

[1] Vgl. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist S. 343. „Diese Organisation des Kunstwerks ist es, die Schlegel interessiert, diese geheime geistige Bewegung, und alle Charaktere und Handlungen gewinnen ihre verschiedene Wichtigkeit und Bedeutung nur nach dem Maß, in dem sie als Motiv in der Dichtsymphonie mitspielen." [2] Walzel, Schlegelbriefe S. 155. [3] Walzel, Schlegelbriefe S. 154. [4] Walzel, Schlegelbriefe S. 155.

(Schlegel gedenkt der Dresdener Madonna), der Prometheus des Äschylus, der Ajax des Sophokles. Aristophanes gilt als Muster der Sittlichkeit für die komische Poesie. „Ich gebe ja kein Gesetz, daß die Dichter ihre Werke sittlich machen sollen. Sie müssen selbst gut und edel sein".[1] Das Kunstwerk soll in seiner Wirkung erheben, erheben kann nur eine Handlung, wenn sie in ihrem Abschluß sittlich ist. Diese Sittlichkeit ist nicht Mache des Künstlers, sondern Folge davon, daß er selbst gut und edel ist. Letzteres fordert aber Beziehung auf ein höchstes Ziel, ein höchstes Ideal. Welches war dieses Ideal Schlegels? Die Beantwortung dieser Frage führt zu dem Grundproblem seiner Jugend — dem Menschheitsproblem; damit verknüpft sind die Namen Plato, Shaftesbury, Hemsterhuis.

Hemsterhuis und der Unendlichkeitsgedanke

Der Gedanke der Unendlichkeit steht an der Spitze romantischer Weltanschauung, selbst da, wo sie noch jeder Theorie entbehrt. Die Unendlichkeit als ein irrationales Prinzip, ihr gegenüber eine scharfumrissene Endlichkeit, sofern sie vom Verstand übersehbar ist — dieser Konflikt ist ein historischer. Auf der Schwelle des 18. Jahrhunderts haben wir ihn, sofern wir für Schlegel eine Anlehnung suchen wollen, vor allem in Hemsterhuis [2] anzusetzen. „Hemsterhuis vereinigte Platos schöne Seherflüge mit dem Ernst des Systematikers".[3] Gegenüber einem Zeitalter, das ausschließlich ein rationales Erkenntnisverfahren vertritt, bringt Hemsterhuis das Irrationale, Intuitive wieder zur Geltung. An dieses allein wird die Erkenntnis eines unendlichen Weltalls, die Erkenntnis Gottes geknüpft. Die Welt erscheint als ein innerlich gebundener großer Zusammenhang, der von „Rapports" durchzogen ist. Die Gewißheit des Weltganzen erlebt der einzelne in seiner fühlenden Seele. Intuitiv erfaßt er das Weltgeschehen; seine Empfindung scheint geknüpft an ein „Aufnahmeorgan". Die Liebe ist das Grundorgan intuitiver Welterkenntnis; von der primitivsten, grundlegendsten Auffassung der Liebe,

[1] Walzel, Schlegelbriefe S. 119. [2] Schlegel erwähnt Hemsterhuis zum ersten Male in einem Briefe v. J. 1791 oder Anfang 1792 (Walzel, Schlegelbriefe S. 34). Eigene Kenntnis setzt erst ein zweiter vom 5. Juli 1792 voraus. [3] Wilhelm Schlegel, Minor II S. 225. Vgl. Ferdinand Bulle, Franziskus Hemsterhuis und der deutsche Irrationalismus des 18. Jahrh. Diss. 1911.

bis hinauf zur geistigen Gemeinschaft geht ein Sehnen nach Vereinigung. In den Beziehungen der Menschen zueinander gilt ein „Organe morale". Vermöge dieses moralischen Prinzips fällt ein Individuum auf gewisse Art mit einem andern in eins zusammen; vermöge desselben fühlt es, was das andere fühlt und vermag sich selbst aus dem Mittelpunkt des andern, um mich so auszudrücken, zu betrachten[1]. „Der natürliche Zustand des Universums ist, eins zu sein." Dieses Beieinander der Menschen schließt sich zusammen zu einer geistigen Gemeinschaft; von hier aus wird ein Verhältnis zu Gott gewonnen. Der Mensch sucht Gott als eine ihm verwandte Substanz aufzufassen und zu lieben. Individuation und Generalisation, oder Zentrifugalkraft und Attraktion sind die zwei Grundkräfte im Weltall. Zentrifugalkraft, Individuation bedeutet einen Eingriff Gottes, der in ihr seinen bewußten Willen in Bewegung setzt. Die Attraktion sucht die Gemeinschaft mit Gott wiederherzustellen. Wo es sich um die Vereinigung zweier homogener Wesen handelt, offenbart sich in dieser neuen Einheit ein anderes, höheres Prinzip — das moralische Organ in seiner höchsten Aktivität; fand die Liebe und Sehnsucht zu den Menschen in den geschlechtlichen Beziehungen und in der Auflösung in der fremden Geistigkeit Befriedigung, so bleibt in ihrem Verhältnis zu Gott ein ewiger Stachel, ein désir ohne Ende. „Perfectionner son homogénéité" heißt Gott näher kommen. Erst nach dem Tode erlangen wir unser Ziel — wir werden eins mit Gott.

Hemsterhuis ist Philosoph, Fr. Schlegel will Künstler sein; das sind die Grundunterschiede ihrer inneren Haltung dem Leben gegenüber. „On aimera moins une belle statue que son ami, son ami que sa maîtresse et sa maîtresse que l'être suprême[2]" — sagt Hemsterhuis. Diese Stufenleiter erklimmt Fr. Schlegel nur zum Teil. Schon früh beherrscht ihn die „Sehnsucht nach dem Unendlichen", ein Trieb, der ihn von früh an schon besessen, wie er sagt, ein verzehrender Trieb nach Tätigkeit oder, wie ich ihn noch lieber nennen möchte, die Sehnsucht nach dem Unendlichen[3]. Gleichwie Hemster-

[1] Hemsterhuis Schriften (deutsch) II, 171. [2] Hemsterhuis' Schriften (deutsch) I, 54. [3] Walzel, Schlegelbriefe S. 18. Vgl. dazu Enders S. 27: „Dieses für die romantische Bewegung bedeutsame Wort und die Erscheinung, welche es hier

huis verknüpft er diese Sehnsucht mit dem Begriff der Liebe und wendet sich zunächst an den Freund, um in der fremden Geistigkeit, im Du, sein Ich zu erwerten. „Ich habe bei Weibern nie etwas von diesem Triebe nach dem Unendlichen gefunden, und ich habe noch keine gesehen, bei der ich die Möglichkeit einsähe, sie lieben zu können. Nur bei einer [1] findet es sich, ich weiß nicht, ob ich sie selbst verehre, oder ihr verschönertes Bild in dem Spiegel einer edlen männlichen Seele“[2]. „Eine Verbindung mit mir,“ schreibt er am 17. Mai 1792 an Wilhelm, „die lange bestehen soll, muß auf gegenseitiger Anregung der Sittlichkeit beruhen — denn diese Verbindung nimmt ewig zu. Vor allem aber muß der, den ich lieben soll, fähig sein, nur einem zu leben und über einem alles zu vergessen. Vor allem aber dieselbe Stärke der Liebe, die aus der Sehnsucht nach dem Unendlichen herrühren kann, indem das Herz das unendliche Gut, was ihm fehlt, in dem Geliebten zu finden vermeint“[3]. Gleichwie bei Hemsterhuis wird die Freundschaft gesteigert zur Sehnsucht nach dem Absoluten. Das „moralische Organ“ Hemsterhuis' und das sich daran knüpfende Verlangen, in das andere Individuum überzugehen, findet bei Schlegel ein Gegenstück in der Erkenntnis: Mir fehlt das unendliche Gut, im Geliebten kann ich es finden. Hemsterhuis hat eine religiöse Haltung, er nimmt metaphysische Vorstellungen auf; der Mensch soll sich zu Gott steigern [4]. Schlegel ist Künstler, Ästhet, jedoch nicht ohne sittliche Gesichtspunkte; der Mensch soll sich zur Menschheit steigern. Von einem Gott, wie ihn Hemsterhuis an den Anfang und das Ende der Weltentwicklung stellt, weiß Schlegel nichts [5]. Die Kunst als Leistung des Individuums und die

dokumentiert, ist hier, wie wir sehen, noch persönlichstes Bekenntnis eines einzelnen aus seiner Veranlagung heraus.“

[1] Gemeint ist Caroline Schlegel, vgl. Waitz I. Teil S. 343. [2] Walzel, Schlegelbriefe S. 47. [3] Walzel, Schlegelbriefe S. 46. Vgl. Schleiermacher, Monologe S. 45 u. 47. (Ausgabe Dürr.) [4] Vgl. Fr. Schlegel, Philos. Fragen. (Windischmann S. 419.) „Hemsterhuis' Ästhetik ist Moralphilosophie und seine Moral ist durchweg ästhetisch.“ [5] Die von Fr. Braun dargestellte religiöse Entwicklung Fr. Schlegels, die bereits in dieser frühen Epoche über religiöse Vorstellungen, insbesondere über ein Gottesbewußtsein, verfügen soll, unter Berufung auf Friedrichs Briefwechsel mit Wilhelm (Walzel, Schlegelbriefe S. 4, 48, 49, 70, 94—95) scheint mir nicht genügend begründet zu sein. Der

Menschheit, oder der Künstler und die Menschheit — das sind die zentralen Probleme des Lebens.

Das Menschheitsprinzip in seiner Bedeutung für Kunst und Künstler

Fragen wir uns nun, was es dem Künstler bedeute, die Menschheit als unendlich zu empfinden mit einer Intensität, die Fr. Schlegel als „Sehnsucht" bezeichnet, und welche Notwendigkeit für die Kunst, von dieser Voraussetzung auszugehen, vorliegt, so gibt der Briefwechsel mit Wilhelm darüber Aufschluß. Fr. Schlegel stellt zwei Grundthesen auf:

1. Die Menschheit ist das Höchste. 13. Oktober 1792. „Die Seele meiner Lehre ist, daß die Menschheit das Höchste ist, und die Kunst nur um ihretwillen vorhanden sei"[1].

2. „Der Zweck der Kunst ist, die Schönheit des Lebens hervorzubringen"[2].

Aus beiden Thesen ergibt sich als Richtschnur für den Künstler schärfste Einstellung auf die Menschheit. Fr. Schlegel lehnt das Individuum in seiner Berechtigung für die Kunst ab. Gegenüber der Menschheit ist das einzelne Individuum ein Nichts. Schönheit, Harmonie entstehe erst, wenn die Menschheit zu Worte kommt. Diese Gedanken führen auf Plato [3] und Shaftesbury zurück. Die Menschheit ist unendlich in ihrer geistigen Fülle, sie allein ist harmonisch, sie ist schön. Je mehr der Künstler sich mit der Fülle ihrer Geistigkeit durchdringt, desto tiefer vollzieht er im Kunstwerk die Synthese zwischen sich und der Menschheit, desto mehr ist sein Kunstwerk der Ausdruck der Harmonie alles Seienden. Ein Abirren hiervon erscheint als Verrat am Künstler und an der Menschheit, als ein Endlichwerden durch Verkennen und Vorenthalten des Unendlichkeitsgedankens. Von hier aus erklärt sich die scharfe Verurteilung Bürgers und des alternden Goethe. „Nicht sowohl Schiller als Bürger achtet die Kunst höher

---

Aufsatz von Braun ist in russischer Sprache erschienen unter dem Titel „Deutsche Romantik" in der Zeitschrift „Geschichte der westeuropäischen Literatur im 19. Jahrhundert", herausgegeben von F. Batjuschkoff. Vgl. auch Glawe, „Die Religion Fr. Schlegels" S. 12. Glawe nimmt einen Gottesbegriff, der zwischen ethischer und ästhetischer Bestimmung schwankt, erst für das Jahr 1794 an, jedoch nicht als handle es sich bei Schlegel um eine Realität Gottes, sondern nur um eine symbolische Fassung einer Idee (des Guten, Schönen, Sittlichen etc.).

[1] Walzel, Schlegelbriefe S. 125. [2] Walzel, Schlegelbriefe S. 2. [3] Vgl. Zurlinden, Platos Ideen in der deutschen Romantik.

wie die Natur [1]. Ja selbst der große Goethe ist im Alter zu dieser Selbstvergötterung herabgesunken. Er scheint selbstgefällig seinem Genius zu lauschen, und ich erinnere mich dann wohl an Mozarts Musik, die in jedem Laute Eitelkeit und weichliche Verderbtheit atmet"[2]. Gleichwie Hemsterhuis das Individuum nur relativ gelten ließ und in seiner Auflösung und Einigung mit Gott den letzten Lebenssinn sah, so auch Schlegel, wenn er die Individualität als eine Schranke auffaßt, die nur dann eine Erweiterung erlebt, unendlich wird, wenn sie sich in ihrer Sonderheit negiert und diejenigen seelischen Qualitäten zum Ausdruck bringt, die mit der Menschheit verknüpft sind. Ein Künstler, der auf diese Einigung nicht ausgeht, ist als „Naturseltenheit" in ein „Naturalienkabinett" zu verweisen. „Nur einige wenige Worte über den Maßstab zur Schätzung des Wertes der Dichter. Dieser Maßstab, denke ich, ist für die öffentliche Dichtkunst die Wirkung auf das Volk und also der Grad des Vergnügens und der Erhöhung (dessen) (bis) zur Wirkung für dieses. Ich sagte für die öffentliche; ich nehme auch eine geheime Dichtkunst an. Je inniger diese mit der Eigentümlichkeit der wenigen, von denen und für die sie ward, verkettet ist, je mehr erfüllt sie ihre Bestimmung, und je mehr ist sie vielleicht dem Volke ungenießbar. Man sieht diese Geheimnisse zwar oft um einen Lobspruch verkaufen, aber ich für meinen Teil würde nie imstande sein, mein innerstes Ich, gleichsam als eine Naturseltenheit, die in einem Naturalienkabinett verwahrt wird, den Liebhabern vorzuzeigen. Wenn ich von der Wirkung auf das Volk ausgehe, so würde ich wünschen, der Dichter möchte ganz in das Interesse derer, auf die er wirken will, eindringen, alle ihre Verhältnisse erforschen. Darum muß der Dichter μεγαλοψυχος großherzig sein[3]." Ganz in demselben Sinn ist der Gedanke: „Unsre Künstler dichten meist nur für sich selbst (das fiele in die Rubrik: Geheime Dichtkunst), und denken so wenig an die Welt wie diese an sie. Und doch ist eine ewige Wahrheit: Wer für die Welt lebt, in dessen Herzen muß Raum sein für eine Welt. Shakespeare möchte man den Grenzen-

[1] Die Kunst hier im Sinne einer spezifischen Betätigung des Individuums — als Selbstzweck. [2] Walzel, Schlegelbriefe S. 125. [3] Walzel, Schlegelbriefe S. 27 f.

losen nennen[1].“ In diesem Zusammenhange auch nur ist die anfängliche große Verehrung Schillers zu verstehen. „Und dieses ist es, was ich nie aufhören kann, an ihm wie überall für groß zu achten, die Leidenschaft zum Ewigen[2].“

Die zweite These: Zweck der Kunst ist, die Schönheit hervorzubringen, besagt im Grunde nichts Selbständiges, sondern ist vielmehr unter die erste These zu subsumieren. Schönheit in der Kunst scheint Schlegel nur möglich unter der Voraussetzung einer solchen Einstellung des Künstlers, die er als Harmonie mit der Menschheit bezeichnet. Das geht aus dem Briefe vom 20. Mai 1791 hervor. „Der Zweck der Kunst ist die Schönheit des Lebens hervorzubringen, und das bewirkt sie auch. Wenn aber ein Mann mit sich oder mit der Welt noch nicht ganz in Übereinstimmung ist, so fehlt es dazu an Kraft, und sie weckt gerade das Gegenteil, die Harmonie eines Augenblicks macht die beständigen Dissonanzen fühlbarer; man erliegt desto mehr unter der Last der Alltäglichkeit. Es liegt dann etwas Zerreißendes in der Poesie, welches ich aus Erfahrung weiß [3].“

Fragen wir uns nun, woher dieses ästhetische Menschheitsprinzip von Schlegel als sittlich bezeichnet wird, so liegt die Antwort auf der Hand. In der Rezension der Bürgerschen Gedichte (1791) sieht Schiller den Wert eines Kunstwerks in dem mehr oder minder vollendeten Ausdruck einer „zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufgeläuterten Individualität“. Die Menschheit als Direktive dem Künstler in bezug auf Schönheit, Harmonie, Unendlichkeit, geistige Fülle — als Schutz gegenüber einem Rückfall in das spezifisch individuelle Sein veranlaßt im Kunstwerk eine Synthese von schön und unschön, harmonisch und unharmonisch. Das Menschheitsprinzip ist ästhetisch und sittlich zugleich. Als ästhetisches Prinzip

[1] Walzel, Schlegelbriefe S. 85. [2] Walzel, Schlegelbriefe S. 143. Vgl. Walzel, Deutsche Romantik S. 3 ff. Walzel sieht im Anschluß der Romantik an das Ewige, Unendliche ein Vernunftgebot, das sie sich auferlegte. Von hier aus ergäbe sich der Gegensatz zu den Stürmern und Drängern, deren Unendlichkeitsdrang allein im Gefühlsaufwand des einzelnen Individuums begründet war. „Vernunft ist ja nicht nur ein Teil des Vorstellungsvermögens, sondern auch ein Grundtrieb, der nach dem Ewigen.“ — In diesem Ausspruch Fr. Schlegels liegt die den Stürmern und Drängern diametral entgegengesetzte Einschätzung der Unendlichkeit. [3] Walzel, Schlegelbriefe S. 2.

macht es das Kunstwerk zum Ausdruck der Harmonie alles Seienden, als sittliches Prinzip erlöst es das Individuum von der Beschränktheit seines Wesens. Jedes Kunstwerk ist daher schön und sittlich zugleich, wenn es entstand in „Sehnsucht", im Impulse zur Unendlichkeit, und in seiner Vollendung eine ethische Tat des Künstlers bedeutete im Sinne eines Sich-Aufgebens, d. h. eines „Sich-Hinaufläuterns", wie Schiller es nennt.

Psychologische Rechtfertigung des Menschheitsprinzips

In der dogmatischen Fassung des Menschheitsgedankens liegt anscheinend etwas mit der lebensprühenden Persönlichkeit Fr. Schlegels Unvereinbares. Daß der Einfluß Hemsterhuis', Platos, Shaftesburys und darüber hinaus das Systematisierende des deutschen Geistes allein bestimmend gewesen sind, erscheint kaum möglich. Die Gründe müssen tiefer, seelischer gewesen sein. Dem Menschheitsgedanken liegt Selbsterkenntnis zugrunde; ich bin nichts und ich bin Künstler, das ist die Grundstimmung des jungen Fr. Schlegel. Überlege man, wie zerfallen Schlegel mit sich und der Welt war in der Zeit, wo jene Gedanken sich formten, überlege man, wie nahe er oft genug dem Selbstmord war. „Seit fast drei Jahren ist der Selbstmord täglicher Gedanke bei mir [1]." Die Einschätzung des Menschen als eines durchaus endlichen Wesens geht so weit, daß er Wilhelm schreibt: „In allen Dingen sind wir endliche Wesen; nur in einem macht uns Gott unendlich, in der Zerrüttung [2]." „Die Menschheit ist etwas wunderbar Schönes und etwas unendlich Reiches — und doch zerfrißt das Gefühl unserer Armut jeden Moment meines Lebens. Und dann gibt es Zeiten, wo das Beste, was ich mir zu denken vermag, meine Tugend, wenn sie auch auf den Augenblick erreichbar würde, mich anekelt [3]." „. . . . Denn noch immer kämpfe ich mit dem Gedanken, es ist doch alles umsonst. Fürchterlicher Abgrund [4]." „Ich lebe sehr einsam, und auch im innersten Herzen fühle ich mich einsam. Die Bande oder Ketten der Natur habe ich zerrissen und ich fühle immer mehr, daß die Bande meiner Erfindung schwach und kraftlos sind, ich stehe einzeln, gleichsam nur außerhalb der Welt, ich bin sehr überflüssig, und ich wüßte auch nichts, dessen ich be-

[1] Walzel, Schlegelbriefe S. 70. [2] Walzel, Schlegelbriefe S. 27. [3] Walzel, Schlegelbriefe S. 25. [4] Walzel, Schlegelbriefe S. 70.

dürfte [1].“ Das wäre die eine Seite seiner Seele; Verzagnis, Verzweiflung bis zum Selbstmord, krasser Pessimismus. Die andere Seite gibt die Konzentration der ganzen Jugendlichkeit, stärkstes Selbstbewußtsein; im Jahre 1793 wird er sich seiner Künstlerschaft tief bewußt. „Es steht mir nur ein einziger Weg offen, und zwar kein anderer, als die lichte Bahn des Ruhmes. Doch gewiß! Nicht Ehrbegierde führt mich zu der heiligen Kunst, sondern Liebe. Schon lange liebe ich sie, und zwar — darf ich nicht kühn sein —, aber doch nähre ich schon Hoffnungen wegen einiger heimlichen Winke [2].“ „Und wenn man Wahrnehmungen, die man nicht völlig entwickeln, von denen man keine vollständige Rechenschaft abgeben kann, die aber doch sicher sein können, entscheidend ausspricht, so sage ich ganz ohne Ausnahme — nur der eine Weg steht mir offen.“ Das Bewußtsein, Schwächling und Künstler zugleich zu sein, drängte ihn dahin, diesen Zwiespalt, der ihm Quelle des Leidens war, zu versöhnen. „Was ich aber am meisten an mir zu tadeln habe, dafür finde ich keine Worte, es auszudrücken; es gehört mit dahin, daß die seltsamsten Absprünge von der höchsten Höhe zur tiefsten Tiefe meinem Gefühl so gewöhnlich sind [3].“ Die dogmatische Weise der Lösung entsprach dem Optimismus seiner Jugend allem Gedanklichen, Systematischen gegenüber.[4] Ein Prinzip, ein Theorem sollte die Welt aus ihren Angeln heben, sollte die Kunst neu beleben und sie einem Ewigkeitswert unterordnen, sollte einen Menschen, der in sich zerfallen war, wieder aufrichten, indem es dessen übertriebene Lebensbejahung zurückwies und seiner Lebensverneinung ein ewiges Ideal entgegenhielt, ein: „Stirb und werde!“

[1] Walzel, Schlegelbriefe S. 108. [2] Walzel, Schlegelbriefe S. 86. [3] Walzel, Schlegelbriefe S. 25. [4] Rikarda Huch sieht in der Verknüpfung des Rationalen und Irrationalen ein wesentliches Merkmal der Romantik, der Hang zum Systematisieren führte jedoch nie ins Rationalistische, denn, sagt sie (Blütezeit der Romantik S. 99 f.): „Das ist es eben, daß man niemals vergessen darf, daß das Bewußtsein des Romantikers mit dem Gehalte des Unbewußten erfüllt ist.“ Ebenso urteilt Walzel „Deutsche Romantik“ S. 8.

II.

DAS GRIECHENTUM[1]

Wenn man von den Voraussetzungen Nietzsches, mit der „Fackel" seiner Gedanken, Fr. Schlegels Griechenkultus überschaut, wenn man das „Apollinische" und „Dionysische" als die Grundfaktoren griechischer Kunstrichtung in Schlegels Interpretation wiederzufinden glaubt, so wird man sich enttäuscht sehen. Das griechische „Ur-eine", wie es Nietzsche in der attischen Tragödie als dessen reinstem und tiefstem Ausdruck aufdeckte, findet bei Schlegel eine durchaus andere Deutung[2]. Wir gehen hinweg über die historischen und philologischen Ergebnisse seiner Studien, über die Detailarbeit, um am Schlußergebnis stehen zu bleiben, dem großen Fazit, das aus dem Griechentum gezogen wurde: der Anwendung griechischen Maßstabes auf die gesamte moderne Poesie. Schon in Göttingen, wohl infolge der Lektüre von Plato, Winckelmann, Hemsterhuis, erwacht in ihm das Interesse für „diejenige Philosophie, deren Zweck nicht Wissenschaft, sondern Mitteilung des Schönen durch den Verstand ist, nämlich die Philosophie des Sokrates". Sokrates — von Nietzsche als der „Nicht-Mystiker" hingestellt[3], als einer, in dem ein „monströser Defectus" jeglicher mystischen Anlage wahrgenommen werden, und der daher für den Schönheitskultus mit dessen

---

[1] Schriften: Von den Schulen der griechischen Poesie (Nov. 1794). Vom ästhetischen Wert der griechischen Komödie (Dez. 1794). Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern (Okt. und Nov. 1794). Über die Grenzen des Schönen (Mai 1795). Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer (v. Biester zurückgewiesen; ungedruckter Aufsatz ersch. Deutsche Nationallit. Bd. 143, S. 259 ff.). Diotima (Juni und August 1795). Über die homerische Poesie (1796). Über das Studium der griechischen Poesie (1797). Der Epitaphios des Lysias (beendigt Juni 1796, veröffentl. 1797). Cäsar und Alexander (beendigt Juni 1796, veröffentl. erst 1822). Geschichte der Poesie der Griechen und Römer (1798). Kunsturteil des Dionysios über den Isokrates (1796/97). Elegien aus dem Griechischen (1798). Idyllen aus dem Griechischen (1798). [2] Während Nietzsche die Komödie als eine Degeneration der Tragödie auffaßt, wird sie von Schlegel als Ausdruck von Freude, Lebensbejahung, als eine positivere Kunstleistung aufgefaßt als die Tragödie. [3] So in der „Geburt der Tragödie"; in den späteren Schriften Nietzsches schwankt allerdings das Urteil über Sokrates. Vgl. dazu Theobald Ziegler, Nietzsche gegen Sokrates. Süddeutsche Monatshefte (1913), Jahrg. 10, Bd. 2, S. 277—289.

mystisch-dionysischen Voraussetzungen abgelehnt werden müsse — tritt für Schlegel in das Zentrum griechischer Bildung und Kunst. Das bestimmt den großen Unterschied zwischen Nietzsche und Schlegel, und wenn in jüngster Zeit Parallelen gezogen worden sind im Sinn einer Übereinstimmung, so scheinen mir, allein am Sokratesproblem gemessen, die Voraussetzungen grundverschieden. Aber darüber hinaus ist die prinzipielle Haltung, wie Joël sie für Nietzsche entwickelt, nicht diejenige Fr. Schlegels [1]. Wir finden bei Schlegel durchweg einen starken intellektuellen Altruismus; davon zeugt seine Hingabe an die platonische Philosophie. Vertieft wird diese Hingabe durch die Kenntnisnahme der Interpretation des Griechentums durch Hemsterhuis und Winckelmann, und darüber hinaus bleibt Fr. Schlegels regem Geistesleben die prinzipielle Stellungnahme des 18. Jahrhunderts dem Griechentum gegenüber nicht fremd. Einen unmittelbaren Anschluß sehe ich allerdings nur an Hemsterhuis und Winckelmann.

Historische Orientierung der Interpretation des Griechentums

Winckelmann und Lessing hatten um die Mitte des Jahrhunderts die Deutschen auf die griechische Kunst gewiesen, als auf ein in sich vollendetes, abgeschlossenes Werk eines hochprivilegierten Volkes. Als Deutschland noch um 1770 die Kraft seines künstlerischen Schaffens in sich selbst und allenfalls in England suchte, wenden Herder und Goethe sich der Antike zu. Neben Shakespeare wird Homer gefeiert. Goethe sucht für seine griechische Sehnsucht in Italien Befriedigung und gibt später dem in der Liebe Fausts zu Helena eine symbolische Fassung. Herder, obgleich er nationale Individualitäten durchaus gelten läßt, sieht in den Griechen einen unerreichbaren, in sich vollendeten Typus menschlicher Bildung.

[1] Karl Joël, Nietzsche und die Romantik S. 342. Von Nietzsche heißt es: „Er will die Griechen festhalten in ihrer romantischen Epoche, in ihrer Subjektivität, im heißen unendlich strömenden Innendrang der Lyrik und Musik, des mystischen Orgiasmus, der mythischen Spekulation und der tyrannischen Willkür; er hat die fortschreitende Objektivierung des griechischen Wesens, die feste sichere Ausgestaltung, die des Kunsttriebes in Plastik und Drama, die des Willens in ethischem Maß und staatlicher Ordnung, die des Denkens im sokratischen Begriff, in der platonischen Idee und in der aristotelischen Form.“ Alle diese Gesichtspunkte, die Nietzsche haßte, — waren Schlegel Grund höchster Verehrung. Diese diametrale Verschiedenheit ihrer Auffassungen läßt daher keine Synthese zu.

Wieland sucht sein Menschheitsideal mit griechischen Zügen zu durchsetzen. Voß übersetzt Homer. Wilhelm von Humboldt reißt mit seinem Enthusiasmus fürs Griechentum Schiller mit sich, der seinen prinzipiellen Standpunkt im Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung“ [1] entwickelt. Die klassische Philologie, geknüpft an Ernesti und Christ in Leipzig, Schulze in Halle, Gesner in Göttingen, erlebt einen ungeheuren Aufschwung, indem die ausschließlich philologische Textkritik ethischen, ästhetischen, religiösen Gesichtspunkten untergeordnet wird. Heyne, Nachfolger Gesners, der Lehrer von Wolf, Wilhelm von Humboldt, Wilhelm und Friedrich Schlegel, begründet den eigentlichen Ruf der Georgia Augusta, der Madame de Staël 1817 zum Ausspruch veranlaßt: „Le seul pays ou l'on connaît les Grecs c'est Goettingue!“ Diese Zeit, die mit der ganzen Seele „rückwärts gekehrt“ ist, veranlaßt auch Fr. Schlegel, zurückzuschauen.

Das griechische Studium Schlegels

Seine Platostudien erweitern sich zu einer gesamten Kenntnisnahme griechischer Geschichte und Kunst. Das Verhalten zu seinen griechischen Studien deutet er in einem Brief an Wilhelm an: „Bei jeder Arbeit muß man einen äußeren Anhalt haben, ein völlig Gegebenes, wo unser Geist daran hinwandelt, hineinarbeitet, vertieft, bestimmt, tappt und leise fühlt. Wenn wir eben auch nicht jeden Augenblick große Blicke ins Innere tun, so kommen wir doch ganz leise immer weiter. Meine Arbeiten über die Griechen sind fast alle Arbeiten in diesem Sinne, und ich befinde mich wohl dabei[2].“ Im Dezember 1794 erschien Schlegels erste Schrift „Von den Schulen der griechischen Poesie“, 1798 im Athenäum seine letzten Arbeiten über die Idyllen und Elegien aus dem Griechischen. Ein Zeitraum von vier Jahren ist ausschließlich aufs Griechentum eingestellt; der Intensität dieser Einstellung entspricht die große Zahl von Arbeiten. Wenn Hemsterhuis für das „moralische Organ“ und dessen Eigenschaft, fremde Geistigkeit in sich aufzunehmen, eine überzeugende Illustration gesucht hätte, in Schlegel wäre sie ihm in dieser Zeit entgegengetreten. Dilthey hat Schlegels grundlegende Schrift über das Griechentum —

[1] Über den Nachweis, daß Schlegels Bearbeitung desselben Themas früher geschah, siehe Dilthey, Leben Schleiermachers II, S. 220 Anm. 12. [2] Walzel, Schlegelbriefe S. 242.

das „Studium der griechischen Poesie" — als seine „exakteste Arbeit" [1] bezeichnet und ihr an die Seite in bezug auf die Durchführung der Untersuchung nur noch das indische Werk und die „Abhandlung über den Boccaccio" gestellt. Dieses anerkennende Urteil ist durchaus gerechtfertigt, enthält das „Studium" doch den gesamten Niederschlag seiner Griechenauffassung, zugleich setzt es sich von dem neugewonnenen griechischen Standpunkt aus mit der bisherigen Kunstanschauung und den Kunstleistungen der Zeit auseinander; es liegt hier in dem Fichteschen Sinne die Methode von These, Antithese zur Synthese vor. Zunächst erkennen wir den Schüler Winckelmanns. Schlegel geht aus auf eine systematische Untersuchung der Darstellung und Mittel in Dichtarten, Sage, Mythos, Sprache, Metrum, er analysiert die verschiedenen Schulen der Poesie und knüpft daran eine Begründung ihrer Entstehung, Blüte und ihres Untergangs. Von Winckelmann ebenfalls ist die Untersuchung der vier Epochen in der Kunst vorgebildet [2], aber mehr noch die ganze sinnliche Empfänglichkeit für die griechische Eigenart, die Anschauungskraft, die auf große, ungeteilte Eindrücke ausgeht, die statt intellektueller Analysen, diese als Mittel gebrauchend, nur auf künstlerischer Intuition beruht. Schlegel sah von Winckelmann den Mut ab, sich dem Griechentum nicht als Philologe zu nähern, sondern als lebensvoller, gestaltender Künstler. Und dazu tritt der Einfluß Hemsterhuis', der, von Montesquieu ausgehend, das Griechentum von einer ausschließlich ethischen Seite nimmt und als „Esprit général" ihrer Kultur das auf allen Gebieten herrschende moralische Gefühl ansieht. Die unfaßbare Gefühlsstärke der Griechen gipfelte in ihrem Ethos oder in Hemsterhuisscher Terminologie im „moralischen Organ". Dieser Gedanke wird von Schlegel berücksichtigt, jedoch dem Gesichtspunkt des Schönen untergeordnet.

Deduktion des zentralen griechischen Kunstproblems

Die Vorrede zum „Studium der griechischen Poesie" als „Wurzel und Quadrat ihres Buches" [3] erfüllt diesen Anspruch nicht. Sie ist später geschrieben worden, und zwar unter dem

[1] Dilthey, Leben Schleiermachers II, S. 217. [2] Vgl. Winckelmann, Kunstgeschichte VIII, 1 (Weim., Ausg. 3, 210) und Dilthey, Leben Schleiermachers, Bd. II, S. 216, Anm. 7 und 8; Haym, Die romantische Schule, 2. Aufl., S. 177 ff.; Enders S. 65—67, und insbes. S. 75 ff. [3] Vgl. Minor II, S. 184.

Eindruck von Schillers Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung; ihr Standpunkt ist ein wesentlich anderer als der der Schrift, die durchweg polemische Haltung dieser erscheint jetzt stark moderiert.

Die griechische Kunstanschauung geht in Schlegels Interpretation von der „natürlichen Bildung" aus, die dem Griechen, nicht nur dem künstlerisch produktiven, sondern der gesamten Nation, eigen ist. Die natürliche Bildung, auf den Trieb beruhend, kann in ihrer Richtung verschieden sein; bei dem Griechen war sie die denkbar günstigste. Sie knüpfte an der glücklichsten Anlage an, dem Sinn für Schönheit. „Die griechische Poesie ging von der treuesten Darstellung der Natur aus und nahm ihre Richtung auf die Schönheit." Zunächst bedeutet diese dem Griechen nur den Inbegriff des Reinmenschlichen, Wesentlichen, Notwendigen. Alles Zufällige erscheint hiervon ausgeschlossen. Instinktiv objektiviert der Grieche, instinktiv bringt er selbst in der frühesten, primitivsten Kunst ein Typisches, nicht in einseitiger Auffassung, sondern in möglichster Vollständigkeit, um das wahrhaft Menschliche zu treffen „in völliger Freiheit von unreinen Zusätzen der Subjektivität". Schönheit ist Reinmenschliches, ist Natur — oder vielmehr Natur ist Reinmenschliches, ist Schönheit. Das sind dem Griechen auf der ersten Stufe seiner Entwicklung identische Begriffe. Der Mensch — so würde das griechische Kunstproblem lauten; wir mögen hinzufügen: der griechische Mensch, wie er in der Fülle seines Seins erscheint. Es ist das Prinzip des alten Malers in Kroton, der seine Venus aus den schönsten Mädchen der Stadt zusammensucht, um eine Durchschnittsfigur zu schaffen. Eine höhere Stufe der Kunst richtet ihre Aufmerksamkeit auf die Menschen [1]. Es handelt sich hier nicht um die Entdeckung von Individuen, der griechische Künstler wußte um sie bereits, als er den Typus schuf. — Er sucht sie jetzt nur in eine höhere Einheit zu fassen: der typische Mensch resorbierte den Begriff der Mehrheit; erst die Allheit der Menschen, die zugleich eins und alles ist, faßt die ganze geistige und sinnliche Fülle des Lebens. Und hier setzt der große griechische Kunstgedanke

[1] Oder das Prinzip des Sokrates, der aus dem Gemeinsamen der Vorstellungen den Begriff gewinnt.

ein: Die Kunst soll Synthese und Darstellung sein des gesamten Lebensgeistes der Nation in dem jeweiligen Grade seiner Entwicklung. Hegel hat in seiner Ästhetik [1] diesen Gedanken noch tiefer entwickelt, wenn er in der griechischen Kunstleistung ein Sich-Besinnen des Geistes auf sich selbst sehen wollte und ein Gewißwerden seiner selbst, wenn er sich eine ihm adäquate sinnliche Gestalt erschuf [2]. Die griechischen Götter erhalten von hier aus ihren Sinn, sie sind die künstlerische Objektivation eines Lebensgeistes, der, noch unfrei, sich ein sinnlich übersinnliches Bild erschaffen mußte, das Natur und doch wiederum weit mehr als Natur war. Die Wahrung des „schönen Scheins", wie sie Nietzsche [3] in der apollinischen Kunstrichtung aufdeckte und mit dem principium individuationis in Zusammenhang brachte, geht mit demselben Recht auf den sich beschauenden Geist, wie ihn Hegel darstellt, zurück. Der Geist kann, um sich zu beschauen, auf die Sinnlichkeit nicht verzichten, und doch kann er sich mit ihr nicht identifizieren, er sucht das Übersinnliche auf, den Traum, „den schönen Schein", aber auch hier weiß er sich mehr als der Schein. Die Objektivation des Volksgeistes in der Kunst ist der Ausdruck seiner Geistigkeit in seiner jeweiligen Abhängigkeit von der Sinnlichkeit; die Perspektive bleibt offen, geistiger zu werden. Diese weitere Perspektive läßt Schlegel fürs Griechentum außer acht. Objektivation des Volksgenius in der Kunst, Versinnlichung des Geistes und Vergeistigung des Sinnlichen erscheinen Schlegel als Grundtendenzen griechischer Kunst. Schlegel versteht nicht unter Geist jenen souveränen, allumfassenden Weltgeist, wie ihn die Philosophie Hegels deutet, sondern nur den Volksgenius auf der jeweiligen Stufe seiner Entwicklung. Fragen wir uns nun, wie die Kunst sich dieses Gedankens bemächtigt, wie es ihr gelingt, zu versinnlichen und wiederum zu vergeistigen, indem sie ordnet, verknüpft, begrenzt, so gibt uns das „Studium" darüber Aufschluß. An einer gegenständlichen Welt realisiert sich der Geist — sein Mittel ist die Kunst. Kunst in ihrer

[1] Hegels Werke, Bd. X, 2, S. 3 ff. [2] Hegel meint damit selbstverständlich nicht, daß der griechische Geist sich der Methode seines Bewußtwerdens bewußt war — ihm galt ja nur der Nachweis: Ich bin. [3] Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik S. 17 ff.

Vollendung ist vereinheitlichende Darstellung des Geistes im Sinnlichen — hier liegt die wahre, objektive, unveränderliche Schönheit. Schön ist vergeistigte Sinnlichkeit — versinnlichter Geist. Die griechische Kunst kennt somit keine Ideale, sie geht vom Sein aus und gibt wiederum Sein. Sie will ihre freie Individualität, ihren geistigen Trieb mit dem äußeren Dasein durchdringen. Sie wendet sich an den Gegenstand. Anscheinend ist der Gegenstand Schranke, Widerstand; anscheinend schafft die Kunst unter einengenden Bedingungen, wenn sie den Geist auf eine andere Fläche projiziert. Über diese Bedenken lächelt der griechische Kunstoptimismus. Der Gegenstand wird sinnlich gestaltet und doch wiederum übersinnlich bestimmt — und der Geist ist erst eigentlich, wenn er sich mit der Sinnlichkeit verbindet. Der Gegenstand reizt, erscheint, als solcher ist er sinnlichen Bedingungen unterworfen. Der Reiz, ganz sinnlich verstanden, ist dem Kunstwerk unbedingt notwendig, Schlegel nennt ihn die „physische Lebenskraft" des Kunstwerks; aber nun die Einschränkung: Um zu reizen, um nicht durch ein Übermaß ins Reizlose zu verfallen, ist der Reiz an eine bestimmte Spannweite gebunden. Dasselbe gilt von der Erscheinung; muß doch für den Empfänger eine bestimmte Sphäre der Sichtbarkeit „in der Mitte zwischen zu großer Nähe und zu weiter Entfernung angenommen werden" [1]. Das sind die physiologischen Bedingungen der Aufnahme des Gegenstandes. Sie werden vom Künstler respektiert. Unter Beobachtung der Wiedergabe des Gegenstandes in dieser seiner Sinnlichkeit hat nun aber der Künstler seine spezifischen übersinnlichen Gesetze in Anwendung zu bringen, damit jener große Volksgeist sich darstellen könne. Es sind ästhetische Gesetze. Sie lauten: Das Sinnliche (Erscheinung) soll nur Mittel des Schönen, nicht Zweck der Kunst sein. 2. Das Gemüt soll den Stoff (Erscheinung) und die Leidenschaft (Reiz) überwiegen. 3. Der Geist soll den Reiz überwiegen. Diesen negativen Bestimmungen des Gegenstandes stehen die technischen Gesetze an der Seite, die auf die Konstruktion des Kunstwerks ausgehen, auf eine durchgängige Übereinstimmung des Kunstwerks mit sich und auf die Regelung des Verhältnisses vom Allgemeinen und Einzelnen. Auch hier wieder die

[1] Minor I, S. 143.

Entscheidung: „Das Ziel der freien Kunst ist das Unbedingte", daher die Ablehnung des Einzelnen, wenn es mehr bedeuten will, als Illustration des Allgemeinen. „Objektivität ist der angemessenste Ausdruck für dieses gesetzmäßige Verhältnis des Allgemeinen und des Einzelnen in der freien Darstellung." Gemüt, Geist — alle jene Äußerungen des höheren Lebens: Sittlichkeit, Beherrschung niederer Triebe, Tapferkeit, Liebe, Maß, Strenge, Opferfreude, Heiterkeit — sollten sich zu einem ewigen Ausdruck der Schönheit verdichten, sollten sich an ein sinnliches Objekt knüpfen, um ihre Einzelheit, Abstraktheit zu verlieren, um als ewige Flamme auf geheiligtem Altare zu brennen. Der Gegenstand aber sollte zum Altar werden, wenn die Flamme des Geistes ihn berührt. Versinnlichter Geist und vergeistigte Sinnlichkeit — dieser Gottheit öffnete sich der griechische Tempel. Schlegel nennt die griechische Bildung eine organische, er spricht von einem Kreislauf der Entwicklung; wir verstehen, daß er damit die Unzertrennlichkeit von Geistigkeit und Sinnlichkeit meint, aber noch mehr, auch die Abwesenheit all jener spezifisch „europäischen Konflikte", die das Geistige und Sinnliche in sich zerreißen und individualisieren. „In der griechischen Poesie ist der ganze Kreislauf der organischen Entwicklung der Kunst abgeschlossen und vollendet, und das höchste Zeitalter der Kunst, wo das Vermögen des Schönen sich am freiesten und vollständigsten äußern könnte, enthält einen vollständigen Stufengang des Geschmacks. Alle reinen Arten der verschiedenen möglichen Zusammensetzungen der Bestandteile des Schönen sind erschöpft, und selbst die Ordnung der Aufeinanderfolge und die Beschaffenheit des Übergangs ist durch innere Gesetze notwendig bestimmt . . . Sie ist eine ewige Naturgeschichte des Geschmacks und der Kunst [1]." Die Gedanken dieses Hymnus finden sich bei Schlegel, fast in derselben Folge der Entwicklung, immer wieder [2]. Sucht man dem Griechentum psycho-

[1] Minor I, S. 146. [2] Z. vgl. Minor I, S. 29; Walzel, Schlegelbriefe S. 173; Minor I, S. 125, 127; Deutsche Nationallit. Bd. 143, S. 246 ff., i. b. S. 263, 15—23. Die nähere Bestimmung der organischen Entwicklung des Schönen, Minor I, i. b. S. 8, 10; Über die homerische Poesie, Minor I, S. 222. Gegenüberstellung von epischer und dramatischer Dichtkunst als verschiedene Etappen des „Kreislaufs", Minor I, S. 227. Deutsche Nationallit. Bd. 143,

logisch beizukommen, so erkennt Schlegel zwei Grundprinzipien des griechischen Seelenlebens: Freude und Maß, d. h. Sittlichkeit. Allerdings ist diese Sittlichkeit von christlichen Gesichtspunkten aus nicht zu bewerten, denn sonst hätte Schlegel nicht schreiben können: „Die Freude ist an sich gut; auch die sinnlichste enthält einen unmittelbaren Genuß höheren menschlichen Daseins. Sie ist der eigentümliche, natürliche und ursprüngliche Zustand der höheren Natur des Menschen [1]." „Weil reine menschliche Kraft sich in Freude äußert, so ist sie ein Symbol des Guten, eine Schönheit der Natur [2]." „Die Griechen hielten die Freude für heilig, wie die Lebenskraft [3]." Daß die Sittlichkeit hierbei nicht mit der Auffassung der Freude kollidierte, setzt ihren Maßstab immerhin herab. Und ferner, wenn der Schmerz — so interpretiert Schlegel — nur als „entbehrte Freude" in Betracht kommt, so ist das Sittliche auch nach dieser Seite hin schwer einzusehen. Ganz entgegengesetzt ist die Auffassung Nietzsches, der das „Leid" in der Kunst als positiven Faktor aufnimmt. „Wie viel mußte dieses Volk leiden, um so schön werden zu können [4]!" Das Sittliche des Griechentums liegt nicht auf der Linie christlich ethischer Betrachtung. Die „reine Griechheit", die nach Schlegel über eine „sittliche Fülle" verfügen sollte, die nach Hemsterhuis durch einen moralischen „Esprit général" bestimmt war, kannte das Sittliche doch eigentlich nur vom Gesichtspunkte des Schönen aus. Der Zusammenschluß des Staates, des Volksgenius, des einzelnen in seinem Charakter, beruhte ja, wie Schlegel es ausführte, auf der natürlichen Bildung, auf einem „Trieb"; wäre er ausschließlich auf das Sittliche gegangen, so hätte er sich nicht an die Kunst gewandt. Er wandte sich aber an die Kunst, und da Schönheit dem Griechen als höchste vereinheitlichende Objektivation des Geistes erschien, so erhielt auch das Sittliche seine Berechtigung erst da, wo es Menschen um der Schönheit und Harmonie willen zu einer

S. 254, 2—35. Sophokles als der „Standpunkt", von welchem alle übrigen Werke der Griechen betrachtet werden müssen, Minor I, S. 38 und S. 139 ff.
[1] Minor I, S. 11. [2] Minor I, S. 12. [3] Minor I, S. 11. Nietzsche hat für diese Auffassung der Freude bei den Griechen nur Worte des Spottes — „die blaßrote Heiterkeitsfarbe", an der durch Jahrhunderte von Interpreten des griechischen Altertums festgehalten wurde. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie S. 81. [4] Nietzsche, Geburt der Tragödie S. 172.

Gemeinschaft zusammenschloß. Dem Schönen war es immer untergeordnet; in dem Bruchstück des Phanokles führt Schlegel prinzipiell aus, „daß Schönheit das einzige Gesetz und die wahre Sittlichkeit der Empfindung ist, daß der freie Mensch unnatürlich sein darf und daß manches, was an sich Verirrung ist, für eine bestimmte Zeit und Stufe der Entwicklung notwendig und also auch gut sein kann“ [1].

Wesen und Ziel der modernen Poesie

Man hat den Eindruck, als ob Schlegel sich gewaltsam vom Griechentum löst, um seiner These in der modernen Poesie die große Antithese entgegenzustellen. „Es springt in die Augen,“ sagt er, „daß die moderne Poesie das Ziel, nach welchem sie strebt, entweder noch nicht erreicht hat, oder daß ihr Streben überhaupt kein festes Ziel, ihre Bildung keine bestimmte Richtung, die Masse ihrer Geschichte keinen gesetzmäßigen Zusammenhang, das Ganze keine Einheit hat [2].“ Geht man von der Wirkung dieser Kunst aus, so befriedigt sie keineswegs, vielmehr läßt sie einen verwundenden Stachel in der Seele zurück. Der Begriff des Schönen ist in ihr vergeblich zu suchen, allenfalls wiese das Motiv der „unbefriedigten Sehnsucht“ auf Schönheit hin. Die Grenzen der modernen Kunst sind verwirrt. Es scheint, als ob die Anhänger der verschiedensten ästhetischen Systeme nur in einem Punkte übereinstimmen: es gibt kein beharrliches Ziel der Kunst, alles hängt allein vom Zufall ab. Damit ist aber die Kunst völlig freigegeben — oder vielmehr preisgegeben, und zwar den Anforderungen eines Publikums, das in seinen Elementen völlig verschieden sein kann. Gut, wenn es noch nach „interessanter Individualität“ verlangt, eben so naheliegend können ihm Wünsche niederer Art sein. Am besten zeigt es ein Überblick, den Schlegel über die Literatur seiner Zeit gibt. „Wie in einem ästhetischen Kramladen steht hier Volkspoesie und Bontonpoesie beisammen, und selbst der Metaphysiker sucht sein Sortiment nicht vergebens. Nordische oder christliche Epopöen für die Freunde des Nordens und des Christentums, Geistergeschichten für die Liebhaber mystischer Gräßlichkeiten und irokesische oder kannibalische Oden für die Liebhaber der Menschenfresserei; griechisches Kostüm für antike Seelen und Rittergedichte für heroische Jungen, ja sogar Nationalpoesie

[1] Minor II, S. 204. [2] Minor II, S. 87.

für die Dilettanten der Deutschheit“ [1]. Wir verstehen, wem dieser Spott gilt: es sind die Stürmer und Dränger; aber nicht nur Lenz, Klinger, Wagner, Heinse sind damit gemeint, auch Herder, der junge Goethe, Schiller mit seinen Jugenddramen. Die Reaktion gegen die Epoche der Aufklärung, gestützt auf das Naturevangelium Rousseaus, gab die Parole aus des freien, ungebändigten Ich. Man sättigte sich an dem Ideal der Zukunft und klagte über die drückende Endlichkeit der Gegenwart. Sie war Fessel, es galt, sie zu sprengen. Im Individuum begrüßte man den großen Befreier, der von ewigen, idealen Gesichtspunkten aus an der Endlichkeit rüttelte. „Freiheit, Freiheit!“ ruft Götz sterbend aus. Das ganze Götz-Gedicht ist ein Aufschrei der unterdrückten Natur gegen die herrschende Unnatur. Werther verkörpert den großen Weltschmerz der Zeit, der bereits durch Klopstock, Gellert und Young genährt worden war. Faust erscheint als Ausdruck des Kampfes von Unendlichkeitsgefühl und Endlichkeit. Dieser Konflikt erscheint bei Lenz, Klinger, Wagner ins Groteske verzerrt. In den Lenzschen Dramen finden sich tollste Kreuzungen unzusammenhängender Motive. Klinger sagt von seinen jugendlichen Dramen selbst: „Es sind Explosionen des jugendlichen Geistes und Unmutes!“ Wagner, Müller scheuen nicht gröbsten Zynismus; Heinse wütet im Sinnlichen. Schiller flüchtet sich in Räuberromantik, er schreibt aus einer tiefen, finsteren inneren Zerrissenheit. Gesichtspunkte der Moral gelten nicht, auch ästhetische Einwände werden abgelehnt, wenn es heißt: sein Genie austoben. „Was kann das Feuer dafür, daß es brennt?“ [2] ruft Heinse im Ardinghello aus. Gemäßigtere Naturen wenden sich der Religion zu: Hamann, Jacobi, Lavater, Jung Stilling, aber ihre Stimmen gehen unter in der Feuerlohe der Stürmer und Dränger. Schlegel fühlt sich zu der Frage gedrängt, ob sich in dieser absoluten Charakterlosigkeit nicht doch Züge finden, die sie als solche bestimmen, die sie irgendwie logisch, psychologisch rechtfertigen. Und in der Tat finden sich durchgehende Eigenschaften, die zu einer historischen Analyse nötigen: 1. Ein Mißverhältnis zwischen Theorie und Praxis, das in dem allgemeinen philosophischen Gegensatz von Unendlichem und Endlichem, von Idee und Erscheinung sein

[1] Minor I, S. 91. [2] W. Heinse, Ardinghello S. 237. Ausg. 1838.

Gegenstück hat; 2. ein schneidender Kontrast zwischen höherer und niederer Kunst; 3. Bevorzugung des Charakteristischen, Individuellen, Originellen gegenüber dem Schönen; 4. als Ziel: das Neue, Pikante, Frappante; 5. das Schwinden nationaler Eigentümlichkeiten, Assimilationen einer Nation an die andere. Von hier aus sucht Schlegel auf die Ursache dieser seltsamen Wirkungen zu schließen: Wodurch erklärt sich diese innere Zerrissenheit, die bewußte Steigerung derselben, indem die Individualität gegenüber Ansprüchen des ganzen Volkes akzentuiert wird? „Wir müssen nach einer doppelten Richtung nach ihrer (der modernen Poesie) Einheit forschen; rückwärts nach dem ersten Ursprunge der Entstehung und Entwicklung, vorwärts nach dem letzten Ziele ihrer Fortschreitung [1].“ Psychologisch-genetische und philosophische Erklärung gehen hier also ineinander über. Dieser Rückschluß von der Gegenwart auf die Vergangenheit legt den Gedanken nahe, die moderne Poesie sei ein Produkt künstlicher Bildung. „Schon in den frühesten Zeitaltern der europäischen Bildung finden sich unvollkommene Spuren des künstlichen Ursprungs der modernen Poesie . . . das lenkende Prinzip war nicht der Trieb, sondern gewisse dirigierende Begriffe [2].“ Als einzelne Etappen der künstlichen Bildung ergeben sich: 1. Ein ästhetischer Dogmatismus, es ist die Periode der Kindheit des dirigierenden Verstandes, der von der Nachahmung des Antiken ausgeht, „der kindliche Verstand erhebt das sinzelne Beispiel zur allgemeinen Regel, adelt das Hergekommene, sanktioniert das Vorurteil.“ Der Grund liegt in der Unfähigkeit des theoretisierenden Verstandes, ein selbständiges Produkt aus sich zu erzeugen. Durchgehend findet sich daher bei allen europäischen Nationen Nachahmungssucht. Frankreich erscheint vertreten durch das Zeitalter Ludwigs XIV., Deutschland durch die Zeit der Anakreontik, durch Ramlers horazische Pose, Geßners Idyllen, Abbts Nachahmungen des taciteischen Stils usw. Dieses Grundprinzip „Wahrung der Autorität“ bedeutet nur eine Vorübung zu der eigentlich philosophischen Theorie der Poesie, oder anders ausgedrückt, es ist eine „pragmatische Vorübung“ des „theoretisierenden Instinktes“. Nachahmungssucht ist ein unreelles, unwahres Prinzip, als Reaktion dagegen meldet sich eine

[1] Minor I, S. 95. [2] Minor I, S. 98.

Anarchie aller individuellen Manieren. Der Verstand als einziger Leiter der künstlichen Bildung drückt dem Künstler ein gefährliches Werkzeug in die Hand: größtmöglichste Freiheit. Ungebundenheit ist die Parole, nein, mehr als das, Gesetz. Und im Rausche dieses lösenden Gesetzes steigert der Künstler seine Individualität ins Riesenhafte, Groteske. So viel individuelle Manieren als individuelle Künstler! Jeder Künstler mit stärkerer Individualität drückt seinen Gegner an die Wand und schafft als „isolierter Egoist" in der Mitte seines Zeitalters und seines Volkes. Der eine liefert wahre Debauchen der Sinnlichkeit, der andere verfälscht die Einfachheit der Natur und sucht das Geistige völlig von ihr abzusondern. Das Philosophische, Individuelle, Charakteristische steht im Mittelpunkt des Interesses und bestimmt die zweite Periode der künstlichen Bildung. Eine niedere Stufe intellektueller Bildung bringt das philosophische Gedicht, die nächste höhere die philosophische Tragödie. An ihr tritt der Gegensatz von antik und modern aufs schärfste entgegen. Der Grieche kannte keine philosophische Tragödie, sondern nur die ästhetische Tragödie. „Diese ist die Vollendung der schönen Poesie, sie besteht aus lauter lyrischen Elementen, und ihr endliches Resultat ist die höchste Harmonie." Als trefflichstes Beispiel für die philosophische Tragödie wird der Hamlet angeführt. Shakespeare erscheint als derjenige, der die Bildung unseres Zeitalters „antizipiert" hat, aber auch Goethes „Clavigo" und „Stella", Gerstenbergs „Ugolino", Klingers „Zwillinge", Wagners „Kindsmörderin", Schillers „Fiesko" wären als philosophische Tragödien, deren Endzweck „Disharmonie" ist, abzulehnen. Die Zuspitzung des Charakteristischen in der Kunst beruht auf der Auslese des Interessanten, ja Interessantesten. „Interessant nämlich ist jedes originelle Individuum, welches ein größeres Quantum von intellektuellem Gehalt oder ästhetischer Energie enthält, ... als das empfangende Individuum besitzt, denn das Interessante verlangt eine individuelle Empfänglichkeit, ja nicht selten eine momentane Stimmung derselben [1]." Wenn nun das Interessante in seiner Wirkung auf der Unvollkommenheit des Aufnehmenden beruht, gegenüber der Vollkommenheit des Gebenden, so folgert Schlegel richtig,

[1] Minor I, S. 109.

wenn er ein „höchstes Interessantes“ ablehnen muß, denn gesetzt, der empfangende Teil empfinge in verschiedenen Seelenzuständen, so würde sein Maßstab des Interessanten dementsprechend sein. Ein objektiver Maßstab ist daher abzulehnen. Das Interessante kann disharmonisch sein — heißt das schön sein? Von einem griechischen Standpunkt aus kann das Disharmonische nie schön sein, denn Schönheit bedeutet ja gerade Zusammenhang, Harmonie, Konsonanz von Sinnlichkeit und Geistigkeit. Aber auch aus der begrifflichen Deduktion des Interessanten folgert Schlegel die Unmöglichkeit seines Anspruchs auf Schönheit. „Das Schöne ist der allgemein gültige Gegenstand eines uninteressierten Wohlgefallens, welches von dem Zwange des Bedürfnisses und des Gesetzes gleich unabhängig, frei und dennoch notwendig, ganz zwecklos und dennoch unbedingt zweckmäßig ist[1].“ Zu diesem uninteressierten Wohlgefallen gelangt aber das Interessante nie, denn es ist nie allgemeingültiger Gegenstand, es wendet sich an den einzelnen, an seine spezifische seelische Disponiertheit in der Voraussetzung, daß die ästhetische Energie der interessanten Kunst größer sei als die des empfangenden Subjekts. Hier liegt ein Zweck vor, der sich nicht aus dem Wesen der Kunst ergibt, sondern nur aus der interessanten Kunst, die den Zweck in die Bindung des Individuums mit ihrem jeweiligen Gehalt verlegt, in das „inter-esse“ — diese völlig unkantische Reflexion verwirft Schlegel aufs entschiedenste. Interessante Kunst ist nicht schöne Kunst.

Neue Aufgaben auf Grund griechischer Erkenntnis

Über die moderne Poesie wird der Stab gebrochen, sie ist unschön, unharmonisch, in sich zerfallen: Jedoch — und hier setzt erst das eigentliche Problem ein, das die Synthese von moderner Poesie und Antike herausarbeiten sollte — wir Modernen stehen auf einer Schwelle; daran knüpft sich die Frage: Können wir darüber hinwegkommen? Die Vorrede zu dem Studium tritt hier ergänzend hinzu, um die Lösung herbeizuführen. In der Zerrissenheit der modernen Poesie erkannten wir Züge allgemeiner Strebungen, wir sahen Äußerungen eines starken geistigen Lebens, wir erkannten Ideale. Noch sind sie an Individuen geknüpft, das ist ihr Mangel, Ideale brauchen

[1] Minor I, S. 110. Diese Definition Schlegels deckt sich vollkommen mit derjenigen Kants. Vgl. Kant, Kritik der Urteilskraft (2. Aufl. 1793) S. 15, 17, 61, 68.

Realitäten![1] Das Individuum reicht dafür nicht aus, es setzt jene große weltschmerzliche Werther- und Faust-Stimmung ein. Jenes „naive" Griechentum, wie Schiller es nennt, jene Durchdringung von Geist und Sinnlichkeit kann für uns in der Weise nicht mehr maßgebend sein, daß wir unseren Geist in der Natur zu objektivieren suchten. Unsere Vernunft ist geweckt, sich ihrer selbst und der Methode ihres Denkens bewußt, nicht umsonst haben Kant und Fichte aufklärend gewirkt, unser sinnliches Leben ist im Vergleich mit dem griechischen ärmer, uns fehlt das warme, farbenreiche Lebensgefühl uns fehlt auch die Solidarität der Menschen untereinander, nationale Begeisterung. Wenn Schlegel in späteren Jahren schrieb: sättigt das Leben mit dem Gefühl des Unendlichen — hier ließe sich seine Forderung formulieren: sättigt euer Leben, eure Kunst mit der Anschauung des Griechentums. Das, was euch fehlt in eurer künstlichen, ausschließlich intellektuellen Bildung, das findet ihr, wenn ihr auf das Griechentum zurückgeht und vom Gipfel der natürlichen Bildung aus die Realität zu wecken sucht, die eurem Leben fehlt. „Nicht dieser und jener, nicht ein einzelner Lieblingsdichter, nicht die lokale Form oder das individuelle Organ soll nachgeahmt werden, denn nie kann ein Individuum als solches allgemeine Norm sein. Die sittliche Fülle, die freie Gesetzmäßigkeit, die liberale Humanität, das schöne Ebenmaß, das zarte Gleichgewicht, die treffende Schicklichkeit, welche mehr oder weniger über die ganze Masse zerstreut sind; den vollkommenen Stil des goldenen Zeitalters, die Echtheit und Reinheit der griechischen Dichtarten, die Objektivität der Darstellung, kurz den Geist des Ganzen — die reine Griechheit soll der moderne Dichter, welcher nach echter Kunst streben will, sich zueignen".[2] Wenn Kunst im Sinne der Griechen Synthese und Darstellung des Geistes bzw. des jeweiligen Lebensgeistes im Sinnlichen war, soll die moderne Kunst Synthese und Darstellung sein des modernen Geistes in der griechisch geistig-sinnlichen Welt[3].

[1] Vgl. Dilthey, Leben Schleiermachers II, A. 222 ff.; Haym, Die romantische Schule S. 190 (2. Aufl.). [2] Minor I, S. 166. [3] Vgl. Walzel, Schlegelbriefe S. 170. 27. Februar 1794 schreibt Friedrich an Wilhelm: „Der Gedanke macht mir Vergnügen, daß unsere Bestrebungen, so verschiedene sie auch

(Die Iphigenie wäre das Prototyp dieser Kunstrichtung.) Jene gesuchte Realität wäre damit erreicht, ohne daß sie das moderne Ideal herabdrücken müßte, denn sie selbst ist ja schon ein Produkt des Geistes, also näher der modernen Idealität, als die moderne, in sich zerrissene Realität. An diesem Punkte bleibt Schlegel zunächst stehen, jenes „In-sich-sein des Geistes" in völliger Unabhängigkeit von einem Gegenstück, sei es in der primitiven Sinnlichkeit oder in der bereits vergeistigten, griechischen Sinnlichkeit, hat Hegel [1] als die prinzipielle Haltung der romantischen Kunst bezeichnet. Wir sehen, wie Schlegel diesen Gedanken hier noch ablehnt, in der Forderung: Ideale brauchen Realitäten, d. h. empirische Realitäten. Erst der Romantik war es vorbehalten, den Begriff der Realität umzubiegen und den Geist allein auf sich zu verweisen. Die Bedeutung des Griechentums für Schlegel, für die Romantik, ist mehr eine pädagogische als eine inhaltlich bestimmende gewesen. Schlegel hat der im Anschluß an das Griechentum für die Modernen gestellten Forderung nie eine künstlerische Fassung gegeben.[2] Wir sehen ihn vielmehr alsbald auf sein altes „Menschheitsideal" zurückgehen und hier den Schwerpunkt der Kunst sehen, allerdings mit Berücksichtigung einer „Realität" als Gegenstück zum Ideal. Zunächst zeigt sich das in seinen Kritiken und Rezensionen.

III.

DER REZENSENT UND KRITIKER[3]

Wesentliche Gesichtspunkte der Kritik Herders

In der Rezension der „Briefe zur Beförderung der Humanität" [4] wurde Herder von Fr. Schlegel mehr als ein „milder

sind, dennoch vielleicht in demselben Ziel zusammentreffen. Das Problem unserer Poesie scheint mir die Vereinigung vom wesentlich Modernen mit dem wesentlich Antiken."

[1] Hegels Werke, Bd. X, 2. Abt., S. 121 ff. [2] Diese Aufgabe scheint allein Goethe gelöst zu haben, seine Poesie ist „die Morgenröte echter Kunst und reiner Schönheit". [3] Schriften: Rezensionen, Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain, Condorçet 1795. Rez. Schillers Musenalmanach für 1796; Schillers Horen 1796, 2. Stück und 3. Stück; Schillers Horen 1796, 3., 4., 5., 6., 7. St.; Schillers Musenalmanach f. 1797; Schillers Horen 8., 9.—12. St.; Herders Humanitätsbriefe 7.—8. Samml. Kritiken: Jacobis Woldemar 1796; Georg Forster 1797; Lessing 1797. [4] Herder, Briefe zur Beförderung der Humanität, 7. Samml. Riga 1796.

Vater" aufgefaßt, „der die streitenden Meinungen zum Frieden und zum göttlichen Vergleich ermahnt", denn als „ein strenger Richter, der ihre gegenseitigen Rechte scharf bestimmt" [1]. Diese Gesichtspunkte gelten nicht für die Schlegelsche Kritik. Auch die psychologisch-analythische Methode Herders, die auf Grund von Analogien dem Künstler sein Recht zuerkannte, bildet nur einen Teil der kritischen Forschung Schlegels. Wenn Herder die einzelne Individualität steigern wollte, indem er „Ideen in ihre Quellen zurückzulenken suchte", indem er bis auf Herz und Nieren prüfte als ein „Pygmalion des Autors", indem er den Schaffensprozeß bis in seinen letzten Ursprung verfolgte aus der Leidenschaft heraus für alles Uranfängliche, Ursprüngliche, so verband er damit einen bestimmten Zweck. Über diesen Zweck geht Schlegel hinaus. Herder will die Nation von ihrer historischen, klimatischen, ökonomischen Berechtigung aus auf sich selbst verweisen; sie soll zum Bewußtsein ihrer Kraft gebracht werden. Und indem er sie in ihrer Geschichte zu festigen suchte, knüpfte er die Frage daran: „Auf welcher Stufe befindet sich die Nation und zu welcher könnte sie kommen? Was sind ihre Talente, was ist ihr Geschmack? ... Man stelle ihnen die Alten als Vorläufer, die Nachbarn als Nebenbuhler vor, und suche die Triebfeder des Nationalstolzes so rege zu machen, als man das Nationalgenie untersucht hat. Kurz eine solche Geschichte suche das, was sie bei den Alten war, zu werden: die Stimme der patriotischen Weisheit und Verbesserung des Volkes [2]."

Schlegels Grundgedanke der Kunstkritik in Berücksichtigung Herderscher Methode

An Herders Standpunkt entwickelt sich der Schlegelsche. Alle jene Momente, die für Herder wesentlich sind, erhalten bei Schlegel Berücksichtigung: psychologische Analyse, vergleichende Literaturgeschichte, Bewertung nationaler Eigentümlichkeiten zur Förderung des nationalen Genies. Jedoch bleibt Schlegel dabei nicht stehen. Über die schaffende Persönlichkeit, über die Nation mit ihren Problemen geht Schlegel hinweg, denn das bedeutet für ihn eine „mikrologische Kritik", die den Gegenstand zu nahe besieht. Im Zentrum seines Interesses steht das Kunstwerk, sofern es teilnimmt an der gesamten Kultur. Aus seiner geistvollen Rezension in Niethammers

[1] Minor II, S. 41. [2] Herder, Fragmente über die neuere deutsche Literatur, Einl. S. 10.

Journal über Condorçets Schrift „Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain“ [1] greift er das zentrale Problem heraus, um es für seine Kunstanschauung fruchtbar zu machen [2]. Condorçets Problem lautete: Lassen sich nach Analogie der in der Naturwissenschaft als für das Naturgeschehen konstituierten beharrlichen Gesetze für die Geschichte der Menschheit ähnliche Gesetze finden, die auf „Ewigkeit“, „Beharrlichkeit“ Anspruch machen können? Condorçets Voraussetzung dabei ist die, daß die bisherige Geschichte der Menschheit ein steter Fortschritt gewesen sei und der künftige Gang des menschlichen Geschlechts einer grenzenlosen Vervollkommnung zustrebe [3]. Dieser Gedanke wird für Schlegels Auffassung der Kritik und für die inhaltliche Bestimmung der Kunst grundlegend. Von Jugend her war er ihm nicht fremd; der „Menschheitsgedanke“ besagte ja inhaltlich nichts anderes als höchste Vollkommenheit. Verständlich ist es von früher her, hier in der Berührung mit Condorçet, daß das Individuum als selbständig Kunst und Leben bestimmend von Schlegel abgelehnt wird. Wenn es von Schlegel als „Naturseltenheit“ in ein „Naturalienkabinett“ verwiesen wurde, so steht in der Rezension Condorçets dem ein ähnlicher Gedanke gegenüber. „Eine besondere Absicht, ein besonderer Trieb

[1] Ouvrage posthume de Condorçet, 1795. [2] Die Rezension über Condorçet erschien i. J. 1795, fiel also zeitlich zusammen mit den Vorarbeiten zum „Studium der griechischen Poesie“. Früheste Erwähnung des letzteren findet sich am 18. November 1794 (Walzel, Schlegelbriefe S. 194). Die Berührung mit Schiller, insbesondere mit seinem Aufsatz über „Naive und sentimentalische Dichtung“ v. J. 1795 hatte Schlegel in seinem griechischen Standpunkte bestärkt, jedoch auch wiederum die Modernen günstiger beurteilen lassen (vgl. Vorrede Minor I, S. 79). In der Folge sehe ich Schlegel deutlich auf das Condorçetproblem zurückkommen. Walzel nennt die Condorçetrezension „oberflächlich“, dem entgegen steht die meines Erachtens zutreffendere Auffassung Hayms; er nennt Schlegels Rezension „ein Zeugnis seines kühnen Glaubens, daß in den Tiefen des menschlichen Geistes das Gesetz des Fortschritts der Menschheitsgeschichte sich entdecken lassen müsse“. (Haym S. 219.) Vgl. auch Fr. Schlegel, Minor II, S. 240. „Der skizzierte Gedanke einer historischen Dynamik macht dem Geiste des Condorçet so viel Ehre, als seinem Herzen der mehr als französische Enthusiasmus für die beinah trivial gewordene Idee der unendlichen Vervollkommnung.“ [3] Vgl. Condorçet: Esquisse d'un tableau historique de progrès de l'esprit humain, page 313. „Nous trouverons ... les motifs les plus forts de croire que la nature n'a mis aucun terme à nos espérances.“

einzelner Menschen ist aber in der Erklärung der Geschichte der Menschheit ganz genau das, was eine „qualitas occulta" in der Physik [1]." Worauf kommt es demgemäß in der Kunstkritik an? Auf den Nachweis von Gesetzen innerhalb des Kunstwerks, die in die Geschichte der Menschheit als notwendige Bestandteile eingehen müssen, oder, mit Schlegel geantwortet: „Wenn sich die Kritik nur auf die ursprünglichen Anlagen und wesentlichen Gesetze des Geistes gründet, so wird sie ihren vollen Wert behalten [2]." Jedes Kunstwerk ist, falls es kulturerzeugend, kulturfördernd ist, ein „Vorurteil" für die kommende Stufe der Bildung. Die Kunst geht von Idealen aus; sie sind reine Produkte des aufstrebenden Geistes, aber sie hätten kein Leben, wenn sie sich nicht an eine Realität hefteten. Das moderne Leben als ein in sich zerfallenes, disharmonisches war im „Studium" abgelehnt worden, ebenso das Individuum. Realität für die moderne Idealität sollte im griechischen geistig-sinnlichen Leben gesucht werden. Diese Bedeutung des Griechentums erscheint in Schlegels Kritiken verschoben. Warum soll ein Volk dieses geistig-sinnliche, schöne Sein repräsentieren? Die ganze Geschichte, die ganze Menschheit repräsentiert es, sofern sie unter den Gesichtspunkt unendlicher Vervollkommnung gestellt wird. An diese Realität, deren ewiges Dokument die Vergangenheit und Gegenwart ist, hat die Kunst anzuknüpfen, wenn sie auf früheren Geistesgesetzen neue aufbaut, wenn sie von diesen aus sich mit der Menschheitsrealität verbindet. Mag es Zeiten des Niedergangs geben, wie sie die moderne Wirklichkeit zeigte, mag es Zeiten höchster Blüte geben, wie das Griechentum, sie bedeuten alle ein Vollkommenerwerden der Menschheit. Die Kunst, aus dem Impulse der strebenden Geistigkeit gestaltend, bindet diese in immer wieder neuen Formen mit dem Geschehen des gesamten Lebens der Gegenwart und der Vergangenheit. Die Kunst heftet sich nicht an einzelne Geschehnisse der Geschichte, sondern an deren Gesamtheit; vom Gesichtspunkt der sich ewig vervollkommnenden Menschheit aus faßt sie den Komplex der Geschehnisse vereinheitlichend und veranschaulichend zusammen. Die Kritik als die wahre ästhetische Auslegungskunst aber sucht

[1] Minor II, S. 53. [2] Minor II, S. 11.

das Menschheitsideal aufrechtzuerhalten, indem sie nicht „mikrologisch“ am jeweiligen sinnlich-geistigen Ausdruck im Kunstwerk festhält, sondern in ihrer letzten Tiefe auf dasjenige Gesetz hinausgeht, das sich an frühere Gesetze knüpfend die Annäherung an das ewige Menschheitsideal verbürgt. Mit der an der Geschichte gewonnenen neuen Kunstauffassung wächst Schlegels Bewegungsfreiheit, alle verkannten Modernen erscheinen auf der Bildfläche und erfahren eine Umwertung, insbesondere Schiller, Goethe, Lessing usw. Ich greife Schiller und Goethe heraus; an ihnen und in den drei Kritiken über Lessing, Jacobi, Forster erweist sich der neue kritische und künstlerische Standpunkt.

Verhältnis zu Schiller

Das Verhältnis Schlegels zu Schiller [1] ist wechselnd gewesen. Einer großen Schätzung Schillers in der frühesten Jugend macht eine beinahe feindlich ablehnende Haltung Platz. Haym [2] hat ausführlich darauf hingewiesen, wie weit persönliche Motive dabei mitgespielt haben. Gibt man das zu, so scheinen mir jedoch prinzipielle Gründe nicht gefehlt zu haben. In dem Musenalmanach von 1796, dem Schlegels Rezension gilt, hatte Schiller eine Reihe mittelmäßiger Poeten zu Worte kommen lassen. Dichtungen gegenüber wie „Madera“ oder „Schön Sidselil und Ritter Ingelid“ von Kosegarten, mit einer grotesken Naturalistik, den Geschmacklosigkeiten eines Woltmann, den Abendphantasien eines Conz gegenüber übt Schlegel durchaus Nachsicht. Schlegel ließ sich in seiner Beurteilung von dem Gedanken leiten, daß ein Musenalmanach eine „poetische Ausstellung“ sei, wo zugleich der jüngere Künstler durch seine Versuche den aufmerksamen Kenner zu interessanten Vermutungen veranlaßt [3] und der „erfahrene Meister“ seine Werke dem öffentlichen Urteil unterwirft. Die Beurteilung von Schillers Horen mußte unter andere Gesichtspunkte fallen, und es mag Schiller gekränkt haben, daß Schlegel sein Ansehen als Redakteur herabsetzte, indem er zum Teil Aufsätze der Horen mit Stillschweigen übergeht oder aber mit kurzen Bemerkungen abmacht, wie „Gegenstand bekannt, Behandlung gewöhnlich“.

[1] Vgl. „Schillers transzendentaler Idealismus von W. Windelband in der Festgabe der Kantstudien: Schiller als Philosoph, S. 150 ff. [2] Haym, 2. Aufl., Anh. S. 887. Vgl. auch Walzel, Aufsätze („Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrh.), Lfg. 1911. [3] Minor II, S. 2.

Auch der Roman der Horen von 1796, „Agnes von Lilien", findet keine Gnade, da er sich mitunter dem „Gemeinen genähert" [1] hat und darauf ausgeht, die „Neugier möglichst zu beschäftigen". Hettner [2] hat sich bemüht, darauf hinzuweisen, wie innerlich die Beziehungen Schillers zur Romantik gewesen, daß jener „Formgedanke", den Schiller nach seiner naturalistischen Periode in der Kunst zur Geltung bringt, der ihm entstanden war in der Enttäuschung an der jeweiligen Wirklichkeit, auch die Romantiker bestimme. Diese Auffassung ist anfechtbar. Schiller und Schlegel hatten eine grundverschiedene Stellungnahme allein schon zum Griechentum. Schiller wollte die moderne Dichtung von dem ihr heterogenen Maßstabe der griechischen Kunst befreien; Schlegel wollte die Moderne mit dem Griechentum inhaltlich verknüpfen[3]. Schwebte Schiller die „schöne Form" vor, so Schlegel vielmehr der schöne Inhalt. Ging Schiller in eine absolute Idealität über und schloß er sich immer enger an Kant an, so wandte sich Schlegel alsbald Fichte und Schelling zu. Dem Kritizismus hat Schlegel nie etwas abgewinnen können, wir sehen ihn ja ständig bedacht, in irgend einer Realität Fuß zu fassen, sei es in der griechisch-sinnlichen Welt, der gesamten Geschichte oder dem mystischen Realismus, wie ihn die Zeit der Romantik entwickelt. Schillers „Formgedanke" hat daher keine Beziehung zur Romantik. Wenn je eine Berührung vorgelegen hat, so muß sie nach einer anderen Seite verstanden werden. Nicht der Inhalt Schillerscher Kunstleistung ist die Brücke zur Romantik, sondern die großen seelischen Voraussetzungen seines Künstlerseins. Schlegel mußte immer zugleich ja und nein zur Schillerschen Kunst sagen. Nein sagt er zu der Darstellung des Schillerschen Ideals — dem Menschheitsideal —, das auch das seine war. Schillers Weg dazu schien ihm falsch. Warum mußte er eine philosophisch-metaphysische Richtung einschlagen? Schlegel lehnte diese Metaphysik ab — die philosophische Spekulation, die es nicht scheute, in das lyrische Gedicht einzudringen und die das Bruchstück eines Gedankens, wie es Schlegel für das Epigramm vorschwebte, unerträglich belastete (vgl. den „Tanz",

[1] Minor II, S. 39. [2] Hettner, Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhang mit Goethe und Schiller S. 13 ff. [3] Dilthey, Leben Schleiermachers S. 220.

M.-A. 1796), jene Philosophie, die das Leben zersetzte — die kritische Philosophie. In der Rezension des Musenalmanachs findet sich das harte Urteil, es handle sich bei Schiller um „eine unheilbar zerrüttete Gesundheit der Einbildungskraft“ [1]. „Ohne ursprüngliche Fröhlichkeit und eine wie von selbst überschäumende Fülle sprudelnden Witzes können komische und burleske Gedichte nicht interessieren, und ohne Grazie und Urbanität müssen sie beleidigen [2].“ So lautete die Beurteilung des „Pegasus“. Freudig begrüßt Schlegel die „Ideale“, in der Hoffnung, daß sie den Beweis erbringen: Schiller kehre zurück „aus den unterirdischen Grüften der Metaphysik“. „Schiller ist ein Dichter und Kunstrichter, der getrocknet aufgegangen ist“ — das war das große Nein Schlegels. Vom Menschheitsideal aus hatte diese Beurteilung ihre Berechtigung. Nach Schlegel sollte sich die Strebung zum höchsten Ideal fortlaufend objektivieren. Der Kontakt mit dem Leben sollte aufs tiefste gewahrt bleiben — nein, mehr als das — gesteigert werden! Schiller aber entfernt vom Leben. Seine Philosophie knüpft an Kant an, sie gibt Begriffe, aber keine Anschauung, sie konstruiert über das atmende Leben hinweg und gibt statt Gestalten — Formen. Seine Kunst ist nicht sinnlich, sie ist auch nicht übersinnlich — als gesteigerte Sinnlichkeit —, sie ist Spekulation, die zu einem Menschheitsideal heraufführen will, das farblos ist, weil es wie ein Gerippe aus Begriffen anmutet. Und doch sieht sich Schlegel wiederum genötigt, zu Schiller ja zu sagen. Liegt nicht Schiller eine unpersönliche Auseinandersetzung zugrunde mit der Menschheit in ihrer unendlichen Vervollkommnung? Nicht als Individuum will er in Betracht kommen, sondern nur als Deuter der Sehnsucht im Menschen. Er deutet sie falsch, aber er erkennt sie aufs Tiefste. In zwei Aussprüchen faßt sich Schlegels prinzipielle Stellungnahme zu Schiller zusammen. „Und dieses ist, was ich nie aufhören kann, an ihm wie überall für groß zu achten, die Leidenschaft zum Ewigen (17. Nov. 1793)[3]. „Er kann nie vollenden, aber er ist auch in seinen Abweichungen groß [4].“

[1] Minor II, S. 6. [2] Minor II, S. 3. [3] Walzel, Schlegelbriefe S. 143. [4] Minor II, S. 5. Vgl. auch Walzel, Schlegelbriefe S. 152. „Ich liebe den Sinn, mit welchem er die Dinge des menschlichen Lebens auffaßt, das Maß, mit welchem er sie mißt, finde beides echt menschlich und möchte es ganz zu dem meinigen machen.“ Ebenda S. 129.

Goethe

Wesentlich anders ist die Beurteilung Goethes. Das „Studium" hatte für ihn das Urteil geprägt: „Er steht in der Mitte zwischen dem Interessanten und dem Schönen, zwischen dem Manirierten und dem Objektiven [1]." An dem griechischen Maßstab des Schönen gemessen, hatte Goethes Kunst nicht versagt, obgleich er unter ungleich ungünstigeren Umständen schuf, als die Griechen. „Das Schöne ist der wahre Maßstab, seine liebenswürdige Dichtung zu würdigen [2]." An diesen Gedanken knüpfen auch die Goethe-Rezensionen an, wenn sie in den Epigrammen eine „zarte Griechheit" entdecken wollen. Goethe wird als der „größte Dichter" der Zeit hingestellt. Von „Alexis und Dora" heißt es in einem Brief an Wilhelm (15. Juni 1796): „Wer so dichten kann, ist glücklich wie ein Gott, gehe hin und tue desgleichen [3]." Aber darüber hinaus war die Schätzung Goethes eine tiefer begründete; er, der alle Zweige menschlichen Wissens und Könnens durchdrang, der von sich sagen konnte: Humani nihil a me alienum puto, er war ganz auf das große Menschheitsideal eingestellt, seine Kunst war im weitesten Sinne kulturfördernd, kulturerzeugend. Die Bewunderung Goethes begleitet die Romantik auf ihrer ganzen Entwicklungsbahn, obgleich die stürmischsten Ovationen in die Athenäumszeit fallen.

Rezensionen über Jacobi, Forster, Lessing, im Zusammenhang mit dem Grundgedanken der Kunstkritik

Jacobi, der als ein Einsamer „unbegriffen" sein wollte, mußte zu einer polemischen Auseinandersetzung mit Schlegel herausfordern. Schlegel knüpft an seinen Roman „Woldemar" an, von früher her war ihm „Eduard Allwills Briefsammlung" bekannt[4]. Er formuliert das Thema des Woldemar [5]: Es gibt ein Vermögen der Göttlichkeit im Menschen. Dieses kommt zum Ausdruck im innigsten Streben nach dem Unendlichen, in dem Glauben an Tugend, an die Kraft von Ideen. „Ein Werk wie Woldemar wird jeden, der fähig ist, das Höchste zu lieben und zu wollen, durch die Tat lebendig überzeugen, daß diese Liebe kein Gedicht und kein Traum sei [6]." Die Intensität des Jacobischen Gefühls für Unendlichkeit ist stark genug, Einwände von Seiten materialistischer Lebensauffassung hinfällig zu machen. Eine positive Leistung jedoch für das

[1] Minor I, S. 115. [2] Minor II, S. 115. [3] Walzel, Schlegelbriefe S. 285. [4] Walzel, Schlegelbriefe S. 49, 126, 141. [5] Jacobi, Woldemar, Königsberg 1796. [6] Minor II, S. 73.

Menschheitsideal ist in seiner Kunst vergeblich zu suchen. Jacobi fühlte sich als Individuum; er ist daher eine „qualitas occulta", eine „Naturseltenheit". Nach zwei Seiten hin wird das im Woldemar nachgewiesen in bezug auf die Probleme, Situationen, Menschen und das Kunstwerk in seinem letzten Zusammenhang mit dem Menschheitsideal. Peinlich, unpoetisch, häßlich sind die Charaktere und Leidenschaften. Der Held selbst ist durch und durch disharmonisch. Seine seelischen Konflikte werden nicht von allgemein menschlichen Beweggründen, von historisch gewordenen Lebensbedingungen aus dargestellt, sondern von Jacobi postuliert in der Voraussetzung, daß seine Psyche mit ihrem spezifischen Sein der Wahrscheinlichkeit der Situation den nötigen Rückhalt biete. In der Freundschaft fordert der Mann von der Frau extremste Hingabe, lächelnd bezeichnet Schlegel dieses Verhältnis als „übertriebene Ehe". Henriette soll Woldemar nicht heiraten, obgleich sie sich lieben. Warum? Die „Unheiratbarkeit" ist hier Postulat. Das Kunstwerk als Ganzes weist keine poetische Einheit auf. Schönheit als höchster Zweck des Kunstwerks kommt bei der Disharmonie der Charaktere nicht in Betracht. Auch philosophische Einheit ist abzulehnen, denn diese kann nur „aus der durchgängigen Beziehung auf ein befriedigendes philosophisches Resultat entspringen". Augenscheinlich fehlt dieses in dem unmotivierten Durch- und Nebeneinander von Situationen, Menschen, und innerhalb letzterer von Gefühls- und Stimmungsschwankungen. Welche Einheit bleibt denn übrig? „Offenbar nur eine Einheit des Geistes und des Tones, eine individuelle Einheit, welche um so begreiflicher wird, je mehr man mit dem Charakter und der Geschichte des Individuums, das sie hervorbrachte, bekannt ist[1]." Jacobis Absicht, sagt Schlegel, „Menschheit, wie sie ist, erklärlich oder unerklärlich, aufs gewissenhafteste vor Augen zu legen"[2] — so objektiv das klingen mag — darf uns in unserer Beurteilung nicht irre machen. Statt des Verfassers Formulierung schlägt Schlegel vor: „Friedrich-Heinrich-Jacobiheit, wie sie ist, erklärlich oder unerklärlich, aufs gewissenhafteste vor Augen zu legen[3]." Der elastische Punkt, von dem Jacobis Philosophie ausging, war nicht ein objektiver Imperativ, sondern ein indi-

[1] Minor II, S. 83. [2] Minor II, S. 83. [3] Minor II, S. 83.

viduelle Optativ, den er in Verbindung mit der Religion bringt. Dieser „Salto mortale" in den Abgrund der göttlichen Barmherzigkeit, die die Berechtigung des Individuums vor den Augen der Menschen sanktionieren soll, ist Schlegel ein Beweis mehr, daß der Woldemar am Menschheitsideal vorüberzielt, das, wie bereits ausgeführt, die fortlaufende Objektivierung des gesamten treibenden Menschengeistes an einer lebendigen, bereits gewordenen Geschichte — ohne irgendwelche Gesichtspunkte göttlicher Barmherzigkeit — bedeuten sollte. Das Individuum Jacobi braucht schließlich einen metaphysischen Rückhalt; der Menschheitskünstler hat den lebendigen Rückhalt an der Menschheitsgeschichte und an deren ewigem Ziel. Jacobis Kunst ist trotz ihrer metaphysischen Beziehungen unmoralisch, egoistisch — ohne Kultur der Seele, ohne Schönheit[1].

Wesentlich anders steht es mit Forster. Er bedeutet etwas eminent Positives für den Menschheitsgedanken. Wilhelm Schlegel sagte von Forster 1798 in den Gemälden[2]: „Es sind eigentlich Ansichten, interessante, aber sehr persönliche", die er äußert. Gerade das Persönliche streicht Fr. Schlegel. Forster vertieft als Politiker und als Vertreter einer ethischen Weltanschauung Schlegels ästhetische Gedanken. Er ist ein klassischer Prosaist, sofern die Bildung, welche seine Schriften mitteilen, eine allgemeine, fortschreitende ist. In seinen Werken findet sich eine freie, großzügige Sittlichkeit, die von der hohen Würde der Menschheit atmet. Er ist ein gesellschaftlicher Schriftsteller, er wirkt Anschauungen und Begriffe verbindend immer auf den ganzen Menschen. Auf dem Höhepunkt seiner Leistungen steht er in seiner politischen Überzeugung. Zwei Grundgedanken führt er durch: die ursprüngliche Notwendigkeit der Gesetze der Natur, und die unvertilgbare Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen; letztere erscheint vor allem an die Sittlichkeit geknüpft. „Wenn die sittliche Bildung alle Wollungen, Begehrungen und Handlungen umfaßt, deren Quelle und Ziel die Forderung ist, alles Zufällige in uns und außer

[1] Fr. Schl., Phil. Fragm. (herausgeg. von Windischmann) S. 149. „. . . Ob die Tendenz des Woldemar gefährlich ist, weiß ich nicht; es geht mich auch nichts an, aber verächtlich finde ich sie und das zu sagen, habe ich ein Recht." [2] Wilhelm Schlegels Werke, Bd. IX, S. 16.

uns durch den ewigen Teil unseres Wesens zu bestimmen und demselben zu verähnlichen: so gehört auch dazu vornehmlich diejenige freie Handlung, durch welche der Mensch die Welt zur Gottheit adelt[1]". Dieser Gedanke war Schlegel aus der Seele gesprochen — die Gottheit verstanden als erfülltes Menschheitsideal —, nicht Gnade spendend über den Menschen, sondern als objektivierter, geläuterter Menschheitsgeist.

Von Forster führt der Weg zu Lessing[2]. Was an ihm hervorgehoben wird, ist der große, freie Stil seines Lebens, der von den Zeitgenossen übersehen wurde „bei dem Mangel an Sinn für sittliche Bildung und sittliche Größe, bei der modischen Verachtung der Ästhetiker gegen alles, was moralisch heißen will"[3]. Und doch liegt in der Sittlichkeit die ganze Kraft eines Lessing! Lessings Seele war erfüllt von jener göttlichen Unruhe, die überall und immer nicht bloß wirken, sondern aus Instinkt der Größe handeln muß und die auf alles, was sie nur berührt, von selbst, ohne daß sie es weiß und will, „zu allem Guten und Schönen so mächtig wirket"[4]. Lessing als sittliche Persönlichkeit, mit dem großen Ernst, der durch alle seine Schriften weht, verbürgt die Großzügigkeit eines Lebens, das sich am Menschheitsideal nährt, er verbürgt „die lebendige Regsamkeit und Stärke des innersten, tiefen Geistes — des Gottes im Menschen"[5]. Lessing ist daher vor allem schöner Kulturmensch, eine „transzendente Linie"[6], wie Schlegel ihn später nennt.

---

[1] Minor II, S. 126. [2] Ich verweise auf die Schrift von Johanna Krüger, Friedrich Schlegels Bekehrung zu Lessing, — in der diese „Bekehrung" aus ihren psychologischen Voraussetzungen und in ihrer historischen und philosophischen Entwicklung dargelegt wird. Danach beruht die anfängliche Ablehnung Lessings von Fr. Schlegel zum größten Teil auf einer flüchtigen Kenntnisnahme Lessingscher Schriften und auf dem Vorurteil: Lessing sei eine nüchterne, des Enthusiasmus entbehrende Persönlichkeit. (Vgl. S. 15 und 28.) Die Beschäftigung mit sämtlichen Werken Jacobis ließ Fr. Schlegel auch das Spinozabüchlein kennen lernen, das ihn die Verwandtschaft mit Lessing einsehen ließ (vgl. S. 37) und in der Folge zu einer großen Hochschätzung Lessings führte. [3] Minor II, S. 144. [4] Minor II, S. 145. [5] Minor II, S. 145. [6] Abschluß des Lessingaufsatzes, Minor II, S. 428.

IV.

SCHLUSSERGEBNIS: ÜBERBLICK ÜBER DIE ENTWICKLUNG DES MENSCHHEITSGEDANKENS[1]

Wenn wir Fr. Schlegels Jugend am Schluß dieses Kapitels überschauen, so steht im Mittelpunkt seiner Kunstanschauung der Menschheitsgedanke, ein ästhetischer Humanismus, der Kunst und Menschheit in den Bedingungen ihrer Vollkommenheit aufeinander anweist. „Die Menschheit ist das Höchste", so lautete die erste Formulierung. Wir haben auf Einflüsse von Plato, Shaftesbury, insbesondere Hemsterhuis hingewiesen; wir haben versucht, den Gedanken psychologisch zu rechtfertigen aus der jeweiligen Seelenverfassung Schlegels. In der Zeit der „Gräkomanie" tritt er anscheinend zurück, doch gewährt das Griechentum die fundamentale Belehrung, daß ein Ideal ohne Realität nicht möglich, nicht schön sei. Der griechische Geist leistete höchste Schönheit, indem er sich mit der Sinnlichkeit verband. An die intellektuelleren, sich ihrer selbst bewußt gewordenen Modernen tritt der Anspruch, ihre Ideale mit der geistig-sinnlichen Schönheit des Griechentums zu vereinen. Die künstlerische Wertung der Iphigenie erhält von hier aus ihren Sinn. Dieser Standpunkt wird überwunden durch die Wertung der Geschichte, des gesamten Menschheitsbestandes als der geistig-sinnlichen Schönheit, die zunächst nur bei den Griechen gesucht worden war. Aufgabe der Kunst ist von hier aus vereinheitlichende, veranschaulichende Objektivation des gesamten Weltgeschehens. Die Kritik als ästhetische Auslegungskunst sorgt für die Unantastbarkeit und Reinheit des Menschheitsideals, indem sie nicht an dem jeweiligen sinnlich-geistigen Ausdruck des Kunstwerks festhält, sondern darüber hinaus diejenigen beharrlichen Gesetze aufdeckt, die die Annäherung an das Menschheitsideal verbürgen. Diese Kritik verfuhr schonungslos mit Jacobi, der seine individuelle Geistigkeit zur Norm erheben wollte; sie erkannte in Schiller den Deuter der Sehnsucht im Menschen, ewig fortzuschreiten; Forster und Lessing fügten das Sittliche als notwendiges Prinzip alles Fortschritts bei. Die Erfüllung des Menschheitsideals hieß ihnen Gott, den die Menschheit fort-

[1] Vgl. Rouge, Frédéric Schlégel et la genèse du romantisme allemand S. 305 f.

laufend zeugend aus sich hervorbringt. Der kosmische Goethe faßte in seiner Kunst Welten zusammen, er predigte am nachhaltigsten Kulturfortschritt, Kulturschönheit. Das Menschheitsideal und die ihm adäquate Realität [1] erfahren in der Romantik eine noch höhere Steigerung. Die Frage wird prinzipiell gestellt: Kann der Idealismus einen Realismus erzeugen (Novalis gebraucht selbst den Ausdruck „Empirismus", obgleich nichts weniger wie die empirische Realität darunter zu verstehen ist), kann der Idealismus mehr sein als Kantisch-Schillerscher Kritizismus? Die Romantik antwortet darauf mit einem Ja. Das „In-sich-sein" des Geistes, wie Hegel es nennt, ist nicht bloß Spekulation, Kritik, Methode — es ist real, mystisch-real. In diesem Grundproblem berühren sich Fichte, Schelling, Schleiermacher und die Romantiker. Wir fühlen die Spannung, die in diesem Problem liegt, die harten Herzschläge der Romantik in der Unsicherheit, ob die Lösung Sieg oder Untergang bedeutet. Wir rühren an den letzten Lebensnerv der Romantik, wenn wir diesen Gedanken nachgehen.

[1] Das heißt jene vereinheitlichende und veranschaulichende Objektivation des gesamten Weltgeschehens in der Kunst.

KUNST UND KÜNSTLER DER ATHENÄUMSZEIT[1]

„Es ist der Menschheit eigen, daß sie sich über die Menschheit erheben muß."
Fr. Schlegel (Ideen).

Wenn man die geistige Entwicklung aller Kulturen und Zeiten übersieht, so wird man nie absolute Höhepunkte finden, wohl aber Epochen der Kultur, wo so konzentrierte, in sich selbst sichere Gestaltungen des Weltgefühls gegeben sind, daß sie als ewige Faktoren in die Menschheitsgeschichte eingehen. Es gibt Symbole, ewig lebendige, ewig gegenwärtige, zeitlose. Man denke an die Erscheinung des Buddhismus, an die jüdische Prophetie, das Christentum, das Mittelalter, die Renaissance, die Reformation; meist sind wir nicht einmal imstande, den detaillierten historischen Verlauf in unserer Seele festzuhalten. Was bleibt, ist gleichsam nur ein Symbol. Solch ein ewiges Symbol zu sein, kann die Romantik beanspruchen. Sie ist das Symbol des Künstlerseins oder romantisch ausgedrückt die metaphysische Deduktion des Künstlerseins. Das ist ihr Höhepunkt, die Quintessenz ihrer innersten Eigentümlichkeit. Es kam der Romantik ausschließlich auf eine psychologische und metaphysische Deduktion des Künstlerseins an, um von hier aus ihr Grundproblem zu lösen: den aus dem Idealismus erzeugten Realismus. Darüber verblaßte das Menschheitsideal der Jugend Fr. Schlegels. Das Interesse am Künstler verdrängt das Interesse am Menschen. Der mystische Realismus, wie ihn Schlegel als den Höhepunkt des Künstlerseins bestimmt, lag jenseits der Menschheit. „Es ist der Menschheit eigen, daß sie sich über die Menschheit erheben muß" [2], im Künstler fand die Menschheit den Weg zu ihrer höchsten Eigenheit, über sich selbst hinauszugehen — das Künstlersein

[1] Schriften: Fr. Schlegels Kritische Fragmente im Lyzeum der schönen Künste (als Vorläufer d. Ath. Fragm.). Athenäumsfragmente 1798. Über Goethes Meister 1798. Notizen 1799. Luzinde 1799. Über die Philosophie 1799. Gespräch über die Poesie 1800. Über die Unverständlichkeit 1800. Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio 1800. Abschluß des Lessing-Aufsatzes 1801. [2] Minor II, S. 291.

war das Bindeglied mit jenem höchsten Sein, wo der Idealismus Realismus erzeugt, wo der Geist seine Ideale „organisch denkt". Die Voraussetzungen dieses Problems, die überaus eigenartigen, oft sich widersprechenden Lösungsversuche lassen sich kaum auf einen Romantiker zurückführen, obgleich Fr. Schlegel sicherlich nebst Fichte die stärksten Impulse dazu gegeben hat. Sie sind die eigentlichen Revolutionäre einer Künstlergemeinde, die selbst voll gärender Stoffe in sich war, deren Zerwürfnisse, Verstimmungen, Parteispaltungen, Programmänderungen sie immer wieder zu zerstören drohten. Und dennoch gab es eine Identität dieser Gemeinde mit sich, so daß sie trotz allem in der „Burgfreiheit der Unveränderlichkeit" (Schleiermacher) lebte, jedenfalls soweit die Athenäumszeit reichte. Fichte, Schelling, Schleiermacher, die Brüder Schlegel, Tieck, Wackenroder, Novalis, Caroline Schlegel, Dorothea Veit, ihre Hauptvertreter, strebten eine tiefinnerliche, völlige Gemeinschaft an. In der Wechselsättigung aller Formen und Stoffe, indem Philosophen und Künstler — hier noch weit prinzipieller als in der vorhergehenden Periode Schlegels — die Bedingungen ihres Fortschritts wechselseitig ineinander erkannten, entstand das neue Weltgefühl, das den Künstler zum Bewußtsein seines höchsten Zieles brachte und darüber hinaus die Menschheit in eine höhere „mystische Realität" führen sollte. Marie Joachimi Dege sagt zusammenfassend von den Romantikern: „Sie fühlen sich als lachende Erben der Vergangenheit und pflichtbeladene Apostel der Zukunft. Sie wollen der Gegenwart Licht und Liebe bringen, Kunst und Wissenschaft in neuer Schönheit von höherem Standpunkt aus zeigen. Sie sind Historiker und Philosophen. Sie möchten auch Dichter und Propheten sein" [1]. Die Größe des Zieles erforderte diese Universalität. Auch Joël weist darauf hin. „Die ganze Romantik kommt als eine große Heiratstiftung! Nicht nur alle Künste sollen eins werden und alle Wissenschaften, Kunst und Poesie eins mit Philosophie und eins mit der Religion, nein, alles Geistige soll auch eins werden mit allem Naturhaften — das ist romantische Weltauffassung" [2].

[1] Marie Joachimi Dege, Die Weltanschauung der Romantik, S. 8. [2] Karl Joël, Nietzsche und die Romantik, S. 51.

I.

DAS NEUE WELTGEFÜHL

Wenn man die geistigen Erzeugnisse der romantischen Künstlergemeinde überschaut, so ist es am zweckmäßigsten, eine Trennung zwischen den Philosophen und Dichtern zu vollziehen, nicht in dem Sinne, als schiede man sie völlig voneinander — das wäre durchaus unromantisch, denn Kunst und Philosophie sollten sich ja gerade die Hände reichen [1] —, sondern nur in der Absicht, das Systematische, Methodische von dem eigentlich Intuitiven zu trennen, um sie dann um so bewußter zu vereinigen. Nur dann kann die Persönlichkeit und Lehre Fr. Schlegels in dieser Epoche verstanden werden. Fr. Schlegel war ein Künstler-Philosoph, oder ein philosophierender Künstler, als solcher ging er einerseits den Traditionen der philosophischen Zünftler nach und suchte Zusammenhang mit der Philosophie seiner Zeit, andererseits war er zu sehr Künstler, um beim rein Systematischen stehen zu bleiben. Es drängte ihn nach immer wieder neuen Gestaltungen. Sein revolutionärer Geist ließ sich dauernd durch kein System bändigen. Und vergessen wir nicht, daß er innerhalb einer Künstler- und Philosophengemeinde stand, die auf Gemeinschaft hin angelegt war, wo gleichsam laut gedacht wurde. Wieviel mag von den Aussprüchen Fr. Schlegels gedämpft worden sein, und wie schwierig ist es, die Gedanken einer Genossenschaft auf die einzelnen Glieder zu verteilen! Erst da gewinnt unser Urteil Rückhalt, wo sie ihre eigenen Wege gingen und sich voneinander differenzierten [2]. Es wäre ungerecht, wollte man dem einen oder dem anderen den Primat bei gleichen Gedanken zuerkennen. Wollte man Fr. Schlegels philosophische Ideen ausschließlich auf Fichte und Schelling zurückführen, so wird man ihm sicherlich nicht gerecht. Das Systematische hat in der Wissenschaft immer den Vorzug vor dem Fragment, und in der Rekonstruktion einer uns fernliegenden Epoche ist es immer leichter, von dem in sich Fertigen

[1] Die Unzulänglichkeit einer solchen Kombination von Kunst und Philosophie für die Künstler und für den Philosophen wird deutlich durch den Aufsatz von Fritz Medicus „Philosophie und Dichtung", Logos Bd. IV, Heft 1, S. 36 ff.
[2] Vgl. Lerch, Dissertation (Hinblick auf die gegenseitige Beeinflussung).

auszugehen, als vom Bruchstück. Keineswegs soll das jedoch bedeuten, als überschätze man ersteres und verstände es nicht, das Bruchstück zu werten als den großen Anlaß zum großen System. Fichte, Schelling, Schleiermacher, die Systematiker; Schlegel sich aufs tiefste mit ihnen berührend [1] wußte sie richtig zu werten, und sein „mystischer Realismus", in der Bedeutung für Kunst und Menschheit, wäre nie möglich gewesen, wenn ihn nicht die systematischen Denker der Romantik zu der Übersicht seiner eigenen Gedanken geführt hätten, zu der „produktiven Selbstanschauung". Sie bestimmten die Richtung seiner Gedanken, methodisch durch die Forderung: die Intelligenz müsse intelligieren, einsehen, dadurch komme es erst zur Entwickelung, Zusammenhang; — inhaltlich, indem sie ihn dazu zwangen, das große Phänomen der Zeit, den Idealismus, als den Punkt zu verstehen, „von wo aus die Kraft des Menschen sich nach allen Seiten mit steigender Entwicklung ausbreiten kann". Alle Wissenschaften und Künste sollten von dieser neuen Umkehrung des Standpunktes aus begriffen werden, nicht mehr vom Gegenstande aus, sondern vom Ich aus. Empirie konnte daher nur die vom Ich erfaßte Erfahrung genannt werden. Und nur so verstehen wir es, wenn Novalis sagt: „Idealismus ist nichts als echter Empirismus." Diesen Gedanken suchte Fr. Schlegel von der Kunst aus zu begründen: „Die Erhebung des Geistes zu sich, durch welche er seine Objektivität, welche er sonst im Äußerlichen und Sinnlichen des Daseins suchen mußte, in sich selber gewinnt und sich in dieser Einigkeit mit sich selber empfindet und weiß, macht das Grundprinzip der romantischen Kunst aus ... Denn auf der Stufe der romantischen Kunst weiß der Geist, daß seine Wahrheit nicht darin besteht, sich in die Leiblichkeit zu versenken, im Gegenteil, er wird sich seiner Wahrheit nur dadurch gewiß, daß er sich aus dem Äußren in seine Innigkeit mit sich zurückführt und die äußere Realität als ein ihm nicht adäquates Dasein setzt [2]." Diese von Hegel ge-

[1] Marie Joachimi Dege, Die Weltanschauung der deutschen Romantik, S. 9, 18 f. Enders, Fr. Schlegel, Quellen seines Wissens und Werdens, S. 231. Otto Braun, Hinauf zum Idealismus. Dilthey, Leben Schleiermachers, Bd. II. Haym, Romantische Schule, S. 213 ff., S. 412 ff. und S. 552 ff. [2] Hegel, Werke, Bd. X, 2. Teil, S. 121 ff.

zogenen Grundlinien der Romantik führen zunächst auf den deutschen Idealismus zurück: Fichte, Schelling, Schleiermacher. Es wird unsere Aufgabe sein, zu zeigen, von welcher Seite die Kunst sich des Idealismus bemächtigte, wie sie den Künstler in das Zentrum des Lebens rückte und in ihm allein das „Rad" sah, „das aus sich rollte", den „in sich seienden Geist" allein in des Künstlers ideal-realen Schöpfungen.

Fichte

Der erste Idealist unter den deutschen Philosophen ist Fichte. Als Fr. Schlegel im Jahre 1798 in einem Briefe an Novalis [1] sein Bedauern darüber äußerte, daß Lessing seine Ahnung: „Das neue Evangelium kommt!" nicht mehr ausführen könnte, hatte ein anderer schon längst die Pflicht, die ihm seine Zeit auferlegte, auf sich genommen. Es war Fichte [2]. Die kantische Philosophie hatte der theoretischen Erkenntnis das Ding an sich als Schranke gesetzt. Die Romantiker, die sich über alle Schranken erheben wollten, konnten bei diesem Ergebnis nicht stehen bleiben. Fichte war ästhetisch wenig interessiert. Sein Ausgangspunkt von der kantischen Philosophie mußte daher ein anderer sein. Fichte leugnet das Ding an sich in der Forderung absoluter Erkenntnis. „Dein geistiges Wesen Mensch ist das einzige Ding an sich. Du nur lebst wahrhaft, die Außenwelt aber ist deines Geistes Werk." Das war der Grundgedanke der Wissenschaftslehre. Nicht eine Tatsache, wie Reinhold sie in der Kritik Kants forderte, indem er das bedingte Subjekt zum Fundament der kritischen Philosophie gemacht hatte, konnte in Fichtes Augen gelten. Das widersprach ja dem Geiste des Kritizismus! Die Philosophie auf die Vorstellung des Satzes des Bewußtseins zurückführen, hieß sie auf eine Tatsache, auf eine empirische Selbstbeobachtung verweisen. Der Tatsache müsse eine Tathandlung vorangehen. Diese Tathandlung an der Spitze aller Erkenntnis nennt Fichte das absolute Ich. In ihm ist aller nur mögliche Gehalt eingeschlossen, es gibt keine Existenz, die ihm gegenüber stünde — alles ist in ihm. Aber das Ich wäre kein Ich, wenn es sich nicht auf sich selbst besänne und im Akt des Selbstbeschauens zu Wissen und Überzeugung käme. Ich bin meine Überzeugung,

[1] Raich, Novalis-Briefe S. 86. [2] Fichte, Werke, insbesondere Wissenschaftslehre von 1794; vgl. Kuno Fischer, Geschichte der neueren Philosophie, Bd. V. Fritz Medicus, Fichte, 13. Vorles.

das heißt nicht, daß ich ein psychologisches Objekt bin, sondern ich bin dasjenige in mir, was sich Rechenschaft von sich selbst gibt. Mein Sein ist ein Wissen. Ich bin ein Wissen von mir selbst. Die Überzeugung von mir selbst ist daher der Standpunkt, von dem aus ich mich mit der naturhaften Wirklichkeit auseinandersetze. Die Methode der Selbstanschauung beschreitet den Weg von These, Antithese zur Synthese. Die primäre Handlung (These) ist das Setzen des Ichs durch sich selbst. Ich-Ich, d. h. ich bin. Damit habe ich mich von mir selbst noch nicht überzeugt, erst indem ich eine Antithese entgegensetze, prüfe ich meine Kraft, gewinne wahrhafte Überzeugung. Ich setze meinem Ich ein Nicht-Ich entgegen. Dieses Setzen des Nicht-Ich entspringt einem Grundvermögen des Ich, der „produktiven Einbildungskraft"; diese ist bewußtlos, so lange das Produkt als ein dem Subjekt gegenüberstehendes Objekt angesehen wird, bewußt, wenn das Objekt als Produkt des Ich — indem das Ich über seine Handlungen reflektiert — in der Sphäre des Ich aufgelöst wird. Damit gelangt das Ich zu Selbstbewußtsein, zu wahrhafter Selbstbesinnung. Den Akt des Selbstbesinnens bezeichnet Fichte als „intellektuelle Anschauung", sie ist der Ausgangspunkt aller Philosophie, aller Welterkenntnis, d. h. aller Ich-Erkenntnis. Insofern konnte Fichte sagen: „Die Außenwelt aber ist deines Geistes Werk". Die Außenwelt gehört der Sphäre des Ich an als möglicher Gehalt, sofern sie als ein Nicht-Ich vom Ich in der produktiven bewußtlosen Einbildungskraft noch als Objekt angesehen wird, das dem Subjekt gegenübersteht — als gewußter Gehalt, sofern sie in der bewußten produktiven Einbildungskraft als dem Ich angehörig anerkannt wird und einen Faktor im Akte der Selbstanschauung bedeutet. Der Gelehrte, der Wissenschaftler, der Künstler [1] leisten die höchsten Funktionen einer dem gemeinen Sinn objektiv scheinenden Welt. Die Welt ist meine Schöpfung, ich selbst bin die Welt, ich selbst das Universum! Das sind die Erkenntnisse der Wissenschaftslehre in der Fassung von 1794. Beurteile ich es richtig, so ist nur diese Fassung für die Romantik, speziell für die metaphysische Deduktion des Künstlerseins, von Bedeutung gewesen.

[1] Vgl. die Fichtesche Formel in Betreff der Kunst: „Sie macht den transzendentalen Gesichtspunkt zum gemeinen."

Schelling

Schelling[1] ist in seinen Anfängen Fichteaner. Seine ersten Schriften: „Die Philosophie als Einheitslehre" (1794), „Vom Ich als Prinzip der Philosophie" (1795), „Neue Deduktion des Naturrechts", sind als Kommentare der Wissenschaftslehre aufzufassen. Der Standpunkt Fichtes wird festgehalten: Das Prinzip der Philosophie ist das Unbedingte = das absolute Ich = ist Freiheit. In demselben Sinn sind die Abhandlungen zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre. Die unendliche Welt ist nichts anderes als unser schaffender Geist selbst in unendlichen Produktionen und Reproduktionen. Erst die Naturphilosophie führt von Fichte ab. Die Wissenschaftslehre genügt Schelling nicht mehr. Der subjektive Fichtesche Idealismus schloß zwar die Objekte, die Natur in sich ein, der Ausgangspunkt jedoch war das Ich — ein Primus der Natur vor dem Ich wurde abgelehnt. Die Lösung dieser Frage nimmt Schelling auf. Die Philosophie zerfällt für ihn in zwei Grundwissenschaften nach den zwei Grundfragen, die die Lösung des Problems bedingen: die Naturphilosophie und den transzendentalen Idealismus. Die Naturphilosophie behandelt die Frage: Wie entsteht aus Natur Geist, oder wie kommt die Natur zur Intelligenz? Der transzendentale Idealismus behandelt die Frage: Wie kommt die Intelligenz zur Natur? Die Naturphilosophie faßt die Natur als ein Entwicklungssystem auf, in dem sich eine fortlaufend produktive Kraft äußert, diese bildet sich die rohe Masse heran, sie differenziert sich auf einer weiteren Stufe, um im Verlauf ihrer Entwicklung in die Form unseres Geistes überzugehen. Die treibende Urkraft ist die Weltseele; ihre fortlaufende Entwicklung oder ihr Sich-ihrer-selbst-Bewußtwerden vollzieht sich in einer steten Potenzierung ihres Ich. Sie ist werdende Intelligenz. Anorganische Natur, organische Natur, Mensch — das sind die Grundstufen dieser Entwicklung. Die Gesamtnatur ist daher als eine Evolution des Urproduktes anzusehen. Die Naturphilosophie ist gewissermaßen eine physikalische Erklärung des Idealismus, indem sie das Hervorgehen des werdenden Bewußtseins aus dem Unbewußten überschaut. Natur ist die Vorgeschichte des Bewußtseins. Sie enthält die Vorstufen der Vernunft. Die Vernunft reproduziert ihre Vorstufen, d. h. sie erkennt die Natur, sich selbst. Insofern läßt

[1] Schelling, Werke (Ausgabe von Otto Weiß) in 3 Bdn.

sich das ganze Weltgeschehen auffassen als „Selbstproduktion", „Selbstanschauung", „Selbstgestaltung". Wie kommt die Natur zur Intelligenz? so lautete die Frage der Naturphilosophie. Natur ist werdende Intelligenz, war die Antwort. Damit aber stehen wir an der Schwelle der Transzendentalphilosophie mit ihrer Grundfrage: Wie entsteht aus Intelligenz Natur? In dem Akte der „Begrenzung", in der „produktiven Anschauung" findet eine Objektivation der eigenen Handlungsweise des Geistes statt. Damit ist die ursprüngliche Einheit von Natur und Geist aufgehoben — wir stehen gegenüber dem Gegensatz von Objekt und Subjekt. Indem sich nun aber der Geist seiner produzierenden Tätigkeit bewußt wird, übersieht er die Funktionen des Geistes, der Weltseele: als notwendige Funktionen in der unbewußten Intelligenz (Natur), als freie Funktionen in der bewußten Intelligenz. Die kongeniale Reproduktion der unbewußten notwendigen Intelligenz (Natur) in Bewußtsein und Freiheit nennt Schelling das „elementare Dichtungsvermögen", es ist das eigentliche Organ des transzendentalen Idealismus. In der kongenialen Reproduktion, in der „intellektuellen Anschauung", ist jedoch die Synthese von bewußter und unbewußter Intelligenz noch nicht vollzogen; Natur und Geist erscheinen noch gespalten, sie wirken parallel, Freiheit und Notwendigkeit, bewußte und bewußtlose Intelligenz sind bloß Korrelate. Erst ein höheres Dichtungsvermögen, erst die Kunst bringt die höchste Synthese von Natur und Geist, Notwendigkeit und Freiheit zustande. Die künstlerische Tätigkeit ist eine schöpferische, sie ist potenzierte intellektuelle Anschauung, mehr als das: sie ist Objektivation der intellektuellen Anschauung. Die künstlerische Tätigkeit ist zugleich frei und getrieben (Freiheit und Notwendigkeit), bewußt und bewußtlos, besonnen und getrieben, bewußtlos schaffend, mit Bewußtsein und Reflexion gestaltend. Freiheit und Notwendigkeit sind nicht mehr Korrelate, sondern Funktionsweisen eines und desselben Ich. In der genialen Produktion sieht das Ich sich selbst produzieren.

Fassen wir das Endergebnis des transzendentalen Idealismus zusammen, so finden wir, daß allein in der Kunst die Intelligenz zur Natur wird. Die Kunst führt daher zur vollendeten Selbstanschauung des Ich. Schellings ästhetische Weltanschauung

gipfelt in dem Satz: Das ganze Weltall ist in all seinem Geschehen ein Kunstwerk, und mit demselben Recht kann man in Schellings Sinne sagen: Das Kunstwerk ist in seiner Vollendung das Weltall.

Schleiermacher

Schleiermacher [1] als der dritte systematische Philosoph der Romantik geht seinen eigenen Weg. Die beiden Grundfragen Schellings und Fichtes nach dem endlichen und unendlichen Sein sind auch die seinen, aber die Lösung ist eine völlig andere. Jene für Schelling und Fichte belanglose Frage der Geltung des Individuums tritt für ihn in den Mittelpunkt der Untersuchung. Das Individuum entspringt nach Schleiermacher in der Vermählung des Endlichen und des Unendlichen, indem „ein Teil des unendlichen Bewußtseins sich losreißt und als ein Endliches an einen bestimmten Moment in der Reihe organischer Evolutionen sich anknüpft. So entsteht ein neuer Mensch. Jeder Mensch ist Individualität. Wenn ein Mensch sich wehren wollte, als ein Bestimmter zur Welt zu kommen, so würde er sich gegen das Leben selbst wehren. Der Mensch muß sich als ein Kompendium der Menschheit fühlen, denn allen wohnen die gleichen Kräfte des unendlichen Seins inne, nur endlich in bestimmter Gestalt gebunden. Wie wird nun aber das Individuum des unendlichen Seins in sich gewiß? Wenn unser spezifisches Sein sich mit den Dingen berührt — Dinge sind ein von uns unabhängiges Handeln —, so gibt es auf der Grenze des Bewußtseins eine mystische Vereinigung des Dinges mit uns, einen Augenblick, wenn das Sein und sein Gegenstand gleichsam ineinandergeflossen und eins sind, ehe sie noch beide an ihren ursprünglichen Ort zurückkehren". Bei deutlicherem Bewußtsein erfolgt eine Zerlegung der mystischen Erscheinung in zwei Elemente, in das Objekt und das Gefühl. Einen analogen Vorgang erleben wir am Unendlichen. Wir haben an einen religiösen Sinn anzuknüpfen, die Disposition fürs Unendliche ist uns innewohnend. Der religiöse Sinn abstrahiert von der teleologischen Verkettung der Erscheinungen. Er sieht in jeder Erscheinung das Ganze. Wird nun das Universum in seiner Totalität vermittelst des religiösen Sinnes als ein Handeln auf uns gefühlt, so geht dem ebenso wie bei der

[1] Schleiermacher, Werke (Ausgabe von Dürr) und W. Dilthey, Leben Schleiermachers, Berlin 1870.

Aufnahme der begrenzten Einzelerscheinung der mystische Akt der Vereinigung voraus. „Ich liege am Busen der unendlichen Welt, ich bin in diesem Augenblick ihre Seele, denn ich fühle alle ihre Kräfte und ihr inneres Leben.“ Aus dieser mystischen Vereinigung erfolgt der Zerfall in zwei Elemente. Es entsteht Anschauung des Unendlichen im Endlichen, und ein überströmendes, mächtiges Gefühl, d. h. Religion. Die Religion nimmt hier dieselbe Stelle ein wie bei Schelling die Kunst. Der religiösen Anschauung allein, ihr ursprünglich, überall sonst nur mittelbar ist das Universum (als das unendliche Handeln auf uns) offenbar. In ihr eröffnet sich ein höherer Realismus, ein mystischer Realismus — das Ganze des Universums als unendliche Realität. Jedes Individuum ist imstande, an dieser höchsten Realität teilzunehmen, wenn es im religiösen Sinn mit Bewußtsein sein Ich in das Sein der Welt ausklingen läßt.

Ich und der Kosmos — sei es das Ich als Individuum, wie es die Philosophie Schleiermachers lehrt, oder das Ich in jenem allumfassenden, allumspannenden Sinn Fichtes und Schellings —, das sind die bestimmenden Faktoren des neuen Weltgefühls. Schelling ist durchweg ästhetischer Philosoph; Fichte wird von der Romantik ausschließlich von der ästhetischen Seite gefaßt; Schleiermacher, als religiöser Philosoph, gilt auch nur da, wo ihn das ästhetische Problem berührt. Das neue Weltgefühl ist neues Ichgefühl. Es umspannt den gesamten Kosmos, aber zugleich dünkt es sich mehr als dieser Kosmos. Es will ihn reproduzieren in Bewußtsein und Freiheit, um alsdann den Pfeil seiner lebendigen, unendlich schöpferischen Geistigkeit weit über ihn hinauszuwerfen und einen höheren mystischen Realismus zu begründen, wo alle einengenden Bedingungen des empirischen Kosmos weichen, wie in der Kunstwelt überhaupt, wo alle realen Bedingungen wegfallen. Der Mensch dieses neuen Ichgefühls wähnt sich auf der Schwelle des Reiches der bindenden Wirklichkeit, als Sieger will er über sie hinweggehen in ein neues Reich, wo es kein Gebundensein mehr gibt; sein Mut, sein Selbstbewußtsein kräftigt sich an der Kunst, in ihr erkennt er jene Flügel, die in die „ewige Morgenröte“ tragen.

II.

DER MYSTISCHE REALISMUS FR. SCHLEGELS

Dorothea Schlegel dachte so hoch von dem Künstler, daß sie annahm, wenn er seinen Ideen „das Wort" gesprochen hätte, dann müßte er sterben. „Die Dichter, welche es getan haben, sterben auch entweder wirklich oder sie wiederholen sich, sind also geistig so gut als tot [1]." Wenn man von diesem Gesichtspunkt aus Fr. Schlegels „neue Religion" übersieht, die sich unmittelbar an den ästhetischen Humanismus der Jugend anschließt und gesättigt am neuen Weltgefühl eines Fichte, Schelling, Schleiermacher hervorgeht, so kann von einer Vollendung der Ideen sowohl inhaltlich als formal keine Rede sein. Ein „Sterben" im Sinne Dorotheas wäre abzulehnen, es sei denn, daß man es auffaßte als ein Zugrundegehen der Romantik an dem Unvermögen ihres Vollendenkönnens. Schlegel hatte viel über eine neue Religion gegrübelt, und es lag durchaus in seiner Absicht, sie zu begründen und zu verkündigen, wenn Dorothea es auch in einem Briefe an Caroline leugnete [2] und auf die „ewig alte eine Religion" wies. Friedrichs eigene Zeugnisse im Briefwechsel mit Novalis [3] und Schleiermacher [4] stehen dem entgegen. Betrachten wir zunächst das Verhältnis der neuen Religion zum ästhetischen Humanismus der Jugend. Abgelehnt wird der Gedanke eines sich in der Unendlichkeit realisierenden Ideals der vollkommenen Menschheit, es wird vielmehr das „Reich Gottes" [5] jetzt in der Zeit, auf Erden, gefordert. Abgelehnt wird jener Gedanke, als bedürfte die Kunst, um schön zu sein, irgendwelcher Sinnlichkeit, sei es in der primitiven der Natur oder in einer Sinnlichkeit höherer Art — bereits mit Geist durchdrungenen — wie im Griechentum oder in der Menschheitsgeschichte. Sinnlichkeit in dieser ihrer Bedeutung für die Kunst ist doch immer nur ein Durchgangsstadium, ein Unvollkommensein der Kunst. Vollkommenheit in jedem Punkte des Daseins, reali-

[1] Raich I, S. 123. [2] Raich I, S. 164. [3] Raich, Novalisbriefe, S. 82 f. und S. 129. [4] Dilthey, Aus Schleiermachers Leben in Briefen III, S. 80. [5] Minor II, S. 239. „Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren, ist der elastische Punkt der progressiven Bildung und der Anfang der modernen Geschichte."

siertes Ideal auf jeder Stufe des Lebens, aus dieser kategorischen Forderung erwächst Schlegels neue Religion.

Zentrale Bedeutung des mystischen Realismus

Jedes Individuum erlebt in sich den Zwiespalt von endlichem Sein und unendlichem Sein. Die Endlichkeit ist nicht nur identisch mit der uns umgebenden gegenständlichen Welt, sie ist zugleich Teil des Individuums. Als endliche Wesen fühlen wir uns als begrenzte Einzelerscheinungen, als unendliche übersehen wir das Ganze in den Erscheinungen, und hier knüpft eine „Ahndung" an, „die das Herz nach fremden, unbekannten Regionen hinzieht. Diesen Instinkt darf man nur benutzen, um den Menschen aus sich selbst und über diese Erde zu entrücken" [1]. So die Worte Tiecks. Ergänzend hierzu treten Fr. Schlegels Definitionen über Endlich und Unendlich. „Man mache den Versuch und entferne aus dem Gegensatze des Endlichen und Unendlichen den Begriff des ewigen, beharrlichen Sein und setze an dessen Stelle den entgegengesetzten Begriff des ewigen Lebens und Werdens, so fällt alle Schwierigkeit weg, und es zeigt sich, daß nicht nur eine Verbindung zwischen dem Endlichen und Unendlichen möglich, sondern daß beide eigentlich eins und dasselbe und nur dem Grade und dem Maße nach verschieden sein [2]." Diese Polarität von Endlich und Unendlich, die früher — und der ästhetische Humanismus vertrat diesen Standpunkt — gehoben werden sollte, indem das Geistige sich am Sinnlichen darstellte, wird nun auf eine andere Weise ausgesöhnt. Das Moment der Bewegung ist nicht nur in das Geistige verlegt, sondern zugleich in das Sinnliche. Geistiges und Sinnliches sind nach Fr. Schlegel die Attribute eines und desselben Wesens, der Weltseele, deren Entwicklung, Entfaltung, Bewegung darin besteht, daß Geistiges und Sinnliches, Unendliches und Endliches immer neue Verbindungen eingehen. Sie bewegen sich zueinander; sie sind Annäherungswerte. Eine „beharrliche Substanz" ist, wie Schlegel sagt, ein „Wahnbegriff". Das Weltall ist bewegt; die jeweilige Bindung von Endlich und Unendlich, von Geistigkeit und Sinnlichkeit, macht den jeweiligen Bestand des Weltalls aus. Mit dieser Erkenntnis stehen wir nicht mehr auf der Stufe primitiver Sinnlichkeit als einer beharrenden Substanz

[1] Tieck, Lovell II, S. 318. [2] Fr. Schlegel, Phil. Fragm., herausg. von Windischmann, Bd. I, S. 111 f.

und ihr entgegengesetzter beweglicher Geistigkeit, sondern wir erringen einen höheren Realismus, der zwischen dem Reingeistigen und dem Reinsinnlichen als ein Drittes entsteht. Es ist ein mystischer Realismus, mystisch sowohl in bezug auf seine Voraussetzung in der Vorstellung der Weltseele, als in deren Entfaltung (den Bindungen von Endlich und Unendlich) und schließlich deren Ziel in der Identität von Endlich und Unendlich. Das Thema des mystischen Realismus faßt Schlegel in die Worte zusammen: „Die Unendlichkeit des menschlichen Geistes, die Göttlichkeit aller natürlichen Dinge und die Menschlichkeit der Götter [1]."

Die Weltseele ist eine Fiktion. Der Mensch tut, der Mensch bewegt sich und erkennt in sich den Zwiespalt von Endlich und Unendlich und die Fähigkeit, diesen zu versöhnen. Welche Leistungen des Menschen bieten denn Gewähr für eine Bindung des Endlichen und Unendlichen, die zum vermessenen Gedanken führt: es handle sich im ganzen Komplex der menschlichen Leistungen um das Sich-Bewußtwerden einer Weltseele? Schlegel nennt als solche Leistungen die Kunst und Philosophie. Philosophie und Kunst überwinden die Polarität von Endlich und Unendlich. „Philosophieren heißt die Allwissenheit gemeinschaftlich suchen [2]." — „Philosophie ist eine eigentliche Selbstoffenbarung", sagt Novalis, „Erregung des

[1] Minor II, S. 335. Im Zusammenhang mit dem Gedanken des mystischen Realismus steht der Gedanke der Mythologie, der den Romantikern im Anschluß an Schleiermacher ein bedeutsames Thema war; allerdings ist der mystische Realismus mit Mythologie keineswegs gleichzusetzen, da ersterer immer ein Sein ausdrückt, während die Mythologie nur das Bild dieses Seins verdeutlicht. Vgl. Strich, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner, Halle 1910. Strich weist nach, daß die Mythologie in der Literatur überhaupt eine große Rolle gespielt hat. Das Mythische ist demzufolge ein fast notwendiger Bestandteil der Poesie überhaupt. Wollte man die Romantik ausschließlich von dem Begriffe der Mythologie charakterisieren, so würde man ihr nicht völlig gerecht werden. Es ist ihr Verdienst und insbesondere das Friedrich Schlegels, das Mythologische zu einem mystischen Realismus gesteigert zu haben. Man sieht den Unterschied von Mythologie und mystischem Realismus deutlich aus den Folgen, die sie hervorriefen. Mythische Vorstellungen (in der deutschen Literatur vor der Romantik) haben keine besondere Lebensform hervorgerufen — während der mystische Realismus der Romantik aufs stärkste zu einer neuen Lebensgestaltung drängte. Siehe S. 95 ff.

[2] Minor II, S. 263.

wirklichen Ich durch das idealische Ich (d. h. das Bestimmtsein des Endlichen durch das Unendliche). Philosophieren ist der Grund aller anderen Offenbarungen." „Poesie und Philosophie sind, je nachdem man es nimmt, verschiedene Sphären, verschiedene Formen oder auch die Faktoren der Religion (Bindung von Unendlich und Endlich). Denn versucht es nur, beide wirklich zu verbinden, und ihr werdet nichts anderes erhalten als Religion [1]." „Poesie und Philosophie sind ein unteilbares Ganzes, ewig verbunden, obgleich selten beisammen wie Kastor und Pollux. Das äußerste Gebiet großer und erhabener Menschheit teilen sie unter sich. Aber in der Mitte begegnen sich ihre verschiedenen Richtungen, hier im Innersten und Allerheiligsten ist der Geist ganz und Poesie und Philosophie völlig eins und verschmolzen [2]." „Die Poesie ist der Erde gewogener, die Philosophie aber heiliger und gottverwandter [3]." Der Zusammenhang von Philosophie und Kunst wird von Schlegel in der Folge nicht gewahrt, wir sehen ihn alsbald ganz der Kunst zugewandt [4] und von hier aus den „mystischen Realismus" ausschließlich suchen. Sie wird zum eigentlichen Faktor der Religion, sie erhält jene zentrale Bedeutung, die ihr auch Schelling zusicherte, indem er in ihrem steten Fortschritt die Vollendung des sich bewußt werdenden Weltgeistes sah [5]. Darüber verblaßte die Philosophie in ihrer spezifischen Leistung für den mystischen Realismus. In den Gedankengängen Schlegels steht die Kunst an erster und letzter Stelle, und sowohl seine als auch Novalis' Aussprüche über Philosophie fallen in der Folge mit ihren Kunstansichten völlig zusammen. Hatte Goethe schon jene Poesie angedeutet, die zu ihrem Gegenstand den idealen schöpferischen Menschengeist hatte, so sollte die romantische Kunst den sich selber darstellenden Weltgeist zum Prinzip alles Lebens machen.

[1] Minor II, S. 294; vgl. Novalis II, S. 194. Der Terminus Religion wird von Fr. Schlegel nur in diesem Sinne gebraucht. [2] Minor II, S. 328. [3] Minor II, S. 329. [4] Vgl. Paul Lerch, Diss. S. 15: Die Philosophie gelte Schlegel nur als Theorie der Poesie; sie soll uns zeigen, daß die Poesie das Alpha und Omega ist. [5] Schelling sagt von der Kunst, sie ist „die einzige und ewige Offenbarung, die es gibt, und das Wunder, das, wenn es nur einmal existiert hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müßte". Vgl. auch Marie Joachimi Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrh. und im Zeitalter der Romantik, S. 193 f., Anm. 2.

Die Kunst ein Faktor der Religion, die Religion Bindung von Endlichem und Unendlichem vermöge der Kunst, der mystische Realismus die fortlaufende Durchdringung von endlichem und unendlichem Sein (in jedem einzelnen Fall: die bestimmte Universumsmodifikation), das sind die Gesichtspunkte, die der Kunst und dem Künstler ihre Aufgabe festlegen.

Übersieht man von den systematischen Denkern aus (Fichte, Schelling, Schleiermacher) diese Gedankengänge, so ist Schlegels Anschluß nicht schwer nachzuweisen. Die Entdeckung der Duplizität der Weltseele, und damit zugleich des eigenen Ichs als einer endlichen und unendlichen Größe, die Versöhnung dieses Zwiespaltes vermöge der Kunst, das sind Gedanken, die sich mit der Schellingschen Philosophie aufs innigste berühren. Aber auch Fichte kommt zu Wort; setzt man für das sich bewußt werdende Universum das Fichtesche Ich als die unendliche Größe, das Nicht-Ich für die endliche Größe, so liegt deren „Quantitätsfähigkeit" derselbe Gedanke zugrunde, wie der steten Annäherung des Unendlichen und Endlichen in den Ausführungen Schlegels. Die Berührung mit Schleiermacher sehe ich vor allem in Schlegels metaphysischer Deduktion des Künstlerseins, deren Entwicklung einem besonderen Abschnitt vorbehalten ist.

„Physik der Phantasie"

Die Kunst als Faktor der Religion bzw. des mystischen Realismus schien Schlegel eine neue Wissenschaft zu ermöglichen. Er nennt sie „Physik der Phantasie" [1]. „Ich möchte sie Enzyklopädie nennen; aber diese Wissenschaft ist noch nicht vorhanden [2]." Da der Geist seine Ideale „organisch" denkt, da Genie „organischer Geist" ist, so müßte es eine Wissenschaft geben, die diese stete „organische" Entwicklung darzulegen sucht, die diesen mystischen Prozeß als einen Naturprozeß höherer Ordnung in seinen einzelnen Etappen festhält. Es müßte eine Bildungsgeschichte von Kunst und Künstler konstruierbar sein. Schlegel unterscheidet zunächst eine historische und eine metaphysische Deduktion des Künstlerseins.

[1] Vgl. Rezension über Wilhelm Meister, Minor II, S. 170, und Gespräch über die Poesie S. 360 und 363. Für „Physik der Phantasie" oder „Poesie" — auch „Naturgeschichte des Schönen", „Bildungslehre". [2] Lessingaufsatz, Minor II, S. 424.

Die historische Deduktion hätte die Aufgabe, Künstler der verschiedensten Nationen und Epochen miteinander zu vergleichen, ihre spezifische Art des Denkens und Gestaltens, die Wahl ihrer Stoffe und Probleme nebeneinanderzustellen; es läge daher im Interesse dieser historischen Deduktion, wenn der Künstler möglichst subtil über seinen Werdegang berichtete, über die Erlebnisse, die ihn zur Kunst gereizt hätten usw. Die Bildungsromane der Romantiker — wie etwa Tiecks Lovell und Sternbald, Dorotheas Florentin, Novalis' Heinrich von Ofterdingen — erhalten von der historischen Deduktion aus ihre besondere Wertung. Die metaphysische Deduktion im Gegensatz zur historischen hätte die Aufgabe, die metaphysischen Voraussetzungen des Künstlerseins, namentlich im Zusammenhang mit der Vorstellung der Weltseele und dem mystischen Realismus, zu erwägen. Die historische sowohl als die metaphysische Deduktion führten dann zusammenfassend zu einem Überblick des gesamten Künstlerseins oder zu einer Geschichte der Kunstwerke, sofern diese jeweilige Bindungen des Endlichen und Unendlichen sind, d. h. höhere Organismen, die den mystischen Realismus konstituieren. Von hier aus erklärt sich der Ausdruck „Physik der Phantasie" für Geschichte des Geistes.

III.

DEDUKTION DES KÜNSTLERSEINS

„Wenn man aber so nach Wahrheit frägt, so verstummt die Natur", mit diesen Worten charakterisiert der junge Fr. Schlegel einst die Verzweiflung und innere Zerrissenheit des Hamlet. Die Romantik mußte in ihrem unersättlichen Wahrheitsverlangen zu demselben Punkte gelangen. Und wie Hamlet, so wurde auch sie zu einer Auflösung geführt. Die Romantiker übersahen es, daß, indem sie den Gegensatz zwischen Realismus (empirischem) und Idealismus, Endlichkeit und Unendlichkeit, Sinnlichkeit und Geistigkeit nivellierten, ihr Todesurteil damit sprachen. Die große Tragödie des Lebens und des künstlerischen Schaffens der Romantik besteht darin, daß sie prinzipiell den Gegensatz nicht anerkennt; das rächte sich in kurzer Zeit auf allen Gebieten, und das treibt sie dann der katholischen Kirche in die Arme, die am stärksten den Gegensatz von Gott und Mensch festhält.

Metaphysik des Künstlerseins

Aus der metaphysischen Einordnung des Künstlers [1] (vgl. S. 42) ergeben sich zwei Grundvorgänge [2] in seiner Seele; zunächst der Vorgang der „Selbstschöpfung", wo das Unendliche in dem Endlichen vorherrscht, und ferner der Vorgang der „Selbstvernichtung" [3], wo das Endliche das Unendliche bestimmt. Die Selbstschöpfung ist ein Gefühlsvorgang in der Seele des Künstlers, wo das Unendliche in das Endliche greift und eine Ekstase [4] hervorruft. Demgegenüber steht die Selbstvernichtung, die in dem Augenblick erfolgt, wo sich die künstlerische Produktion objektiviert. In dieser Objektivation, d. h. in dem Kunstwerk, herrscht das Endliche vor, welches als solches in die Gesamterscheinung der objektiven Welt überhaupt eingeordnet wird; neben dieser Einordnung erscheint das Kunstwerk zugleich als Ausdruck der Weltseele, da es als „organischer Gedanke" die jeweilige Universumsmodifikation des sich bewußt werdenden Weltengeistes bedeutet [5]. Aus der Selbstvernichtung ergibt sich das Fremdwerden des Künstlers gegenüber seinem Werk, und als notwendige Folge davon ein Sich-darüber-erheben oder ein Daruntersinken. Dieses führt auf den Begriff der Ironie, des Zynismus, der Parodie.

Psychologie des Künstlerseins

Ironie, Selbstparodie, Zynismus sind die Grundfaktoren romantischer Künstlerpsychologie. Sie haben ihren Sinn in der romantischen Metaphysik. Sie sind der Gradmesser für den Ernst, mit dem der Künstler das Ewige will; sie berechtigen unerbittlich zu diesem Rückschluß. Man könnte fast sagen, daß der Grad der Ironie dem Romantiker zum Maßstabe der Größe eines Künstlers wurde, d. h. seine Anteilnahme am Weltall. Die feinere Ironie, wie sie die Frühromantik vertritt, sucht den Künstler mit Narrenschellen zu zeigen, um die

[1] Minor II, S. 290. „Nur derjenige kann ein Künstler sein, welcher eine eigene Religion, eine originelle Ansicht des Unendlichen hat." [2] Vgl. Minor II, S. 185 f. [3] Vgl. Minor II, S. 301. „Der Künstler, der nicht sein ganzes Selbst preisgibt, ist ein unnützer Knecht." Ebenda S. 303, Nr. 131. Minor II, S. 294. „Ein Mittler ist derjenige, der Göttliches in sich wahrnimmt und sich selbst vernichtend preisgibt." [4] Minor II, S. 304. „Das Ursprüngliche ist Enthusiasmus, am Ende bleibt Mythologie." [5] Vgl. Minor II, S. 296. „Durch die Künstler wird die Menschheit ein Individuum (Individuum häufig bei Schlegel Ausdruck für Gott, Weltseele), indem sie Vorwelt und Nachwelt in der Gegenwart verknüpfen. Sie sind das höhere Seelenorgan, wo die Lebensgeister der ganzen äußeren Menschheit zusammentreffen und in welchem die innere zunächst wirkt."

Distanz zwischen ihm und dem Kunstwerk zu wahren. Es ist durchweg das Prinzip des sprechenden Bileamesels, der göttliche Worte verkündet. (Eine gröbere Art von Ironie vertritt die Jungromantik. Es ist die Ironie, die das Schauspiel im Schauspiel persifliert, die die Illusion aufdeckt und in der Dichtung über die Dichtung redet. Brentano und Heine sind deren Hauptvertreter [1].) Dieselbe Absicht wie der Ironie lag in der Frühromantik dem Zynismus und der Selbstparodie zugrunde, nur noch mit dem Unterschiede, daß das Distanzschaffen zwischen Künstler und Kunstwerk durch bewußte Verkleinerung des ersteren und durch Hinzuziehung kompromittierenden Tatsachenmaterials aus dem Leben des Künstlers verschärft wurde. Man bewies seine moralische Unzulänglichkeit, man zerrte aus seinem Leben intime Begebenheiten hervor und gab sie schonungslos preis; die stärkste Verurteilung der eigenen Person ließ sich ja zum höchsten Lobe des Kunstwerks umbiegen! Nackt sollte sich der Künstler zeigen wie Phryne vor allen Griechen, selbst wenn es kein olympisches Publikum mehr für ein solches Schauspiel gäbe. Als Zyniker sollte man auf dem Markte lieben. Ein großer Dichter muß ein großer Zyniker sein. „Der Hund und der Lorbeer haben ein gleiches Recht, Horazens Denkmal zu zieren [2].“ Von hier aus erklärt sich der Zynismus der Lucinde, die Gleichgültigkeit gegenüber seelischer Prostitution, wenn man das Ewige beabsichtigte, wenn man „organisch“ dachte.

Wie gefährlich das Prinzip der Selbstironie ist, hat Schlegel in seinem Aufsatz „Über die Unverständlichkeit“ angedeutet. Gerechtfertigt war dieses Prinzip ja nur durch seinen metaphysischen Rückhalt; fehlte das mystische Erlebnis, dann sank die Selbstironie zu einer leeren Gebärde hinab. „Welche Götter“, fragte Schlegel, „werden uns von allen diesen Ironien retten können?“ Und er zählt sie auf: Die delikate Ironie, die extrafeine Ironie, „die redliche Ironie, welche am reinsten und ursprünglichsten in allen Gärten angebracht ist, wo wunderbar liebliche Grotten den gefühlvollen Freund der Natur in ihren kühlen Schoß locken, um ihn dann von allen Seiten mit

[1] Ausnahmsweise findet sich diese Art von Ironie bei den Frühromantikern, so bei Tieck in seinen Märchendramen, besonders im „Gestiefelten Kater“.
[2] Minor II, S. 200.

Wasser reichlich zu bespritzen und ihm so die Zartheit zu vertreiben. Ferner die dramatische Ironie, wenn der Dichter drei Akte geschrieben hat, dann wider Vermuten ein anderer Mensch wird und nun die beiden letzten Akte schreiben muß. Die doppelte Ironie, wenn zwei Linien von Ironie parallel nebeneinander laufen, ohne sich zu stören, eine fürs Parterre, die andere für die Logen, wobei noch kleine Funken in die Kulissen fahren können. Endlich die Ironie der Ironie . . . Wenn man ohne Ironie von der Ironie redet, ohne zu merken, daß man sich zu eben der Zeit in einer andern, viel auffallenderen Ironie befindet . . . Wenn die Ironie Manier wird und so den Dichter gleichsam wieder ironisiert . . . Wenn die Ironie wild wird und sich gar nicht mehr regieren läßt" [1]. Joël hat die Romantiker [2] „nach innen geschlagene Schauspieler" genannt. Ob diese Bezeichnung für „Künstler" nicht auch in Anspruch zu nehmen ist für die Romantiker, sofern sie vielfach nur die Gebärde der Ironie ausführten und, trotz theoretischen Verständnisses für dieselbe, deren eigentlichen metaphysischen Sinn nicht trafen? Sehen wir uns doch nach den Kunstwerken der Romantik um, und fragen wir dann erst nach der Berechtigung von Ironie, Selbstparodie, Zynismus.

IV.

DIE POESIE EIN „TRANSZENDENTALES" FAKTUM

Die romantische Kunst sollte eine kosmische Kunst sein, denn nur damit konnte sie mystischer Realismus sein, der von der Kunst umfassendste Auseinandersetzung mit dem gesamten Kosmos forderte. Als Faktor der Religion war sie zugleich eine transzendentale Tatsache. Fr. Schlegel kann das Programm der Kunst bzw. der Poesie nicht weit genug fassen. „Die romantische Kunst", so lautet seine Bestimmung im Athenäum, „ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Posie wiederzuvereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik wieder in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie sein und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die

[1] Minor II, S. 392. [2] Karl Joël, Nietzsche und die Romantik S. 157.

Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten, wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang . . ." [1]. Zur romantischen Poesie gehörte es vor allem, daß sie überzeugend wie eine „republikanische Rede" wirken sollte, die wenigen Christen würden niederfallen und beten, wenn die Morgensonne aufstiege — das war die Prophezeiung des Athenäums. Das Grundaxiom der progressiven Universalpoesie lautete: Poetisch sein heißt realistisch sein. „Poesie", sagt Novalis, „ist das absolut Reale, dies ist der Kern meiner Philosophie: je poetischer, je wahrer" [2].

Die höhere Realistik als Gehalt der Poesie

Auf welche Weise gelangt der Dichter zu einer kosmischen Kunst, vorausgesetzt, daß die metaphysischen Bedingungen, wie sie die Deduktion des Künstlerseins als notwendig aufwies, vorhanden sind? Man hatte sich feindlich zur Kunst eines Schiller und Wieland gestellt, für Herder hatte man wenig übrig, Thümmel und Kotzebue wurden verlacht; der einzige, um den man sich sammelte, war Goethe, und über ihn hinaus griff man in fremde Literaturen mit dem Anspruch, kosmische Kunst zu finden. Shakespeare und Dante ertrugen diesen Maßstab; jedoch Goethe kam keiner gleich, in ihm allein wird „die Morgenröte echter Kunst und reiner Schönheit" begrüßt. Wir haben daher hier anzuknüpfen, wenn wir den kosmischen Sinn der Romantik verstehen wollen. In die Goethesche Kunst gingen die Probleme des gesamten geistigen Lebens ein: Naturwissenschaftliche, soziale, religiöse, politische, historische usw. Goethe war immer zugleich Forscher und Künstler. Diese Begriffe halten die Romantiker nicht auseinander, so sehr ihre theoretische Einsicht auch darauf ausging, die künstlerische und wissenschaftliche Leistung zu unterscheiden. In praxi wurde der künstlerischen Intuition mehr zugetraut als dem Experiment. Die Wissenschaft als Korrektiv der Kunst wurde in dieser ihrer Bedeutung alsbald verschoben. Die Wissenschaft

[1] Minor II, S. 220. [2] Novalis III, S. 169. Vgl. auch Schleiermacher, Minor II, S. 264. „Keine Poesie, keine Wirklichkeit."

in ihren spezifischen Ergebnissen wurde nicht festgehalten, die künstlerische Ekstase, das Gefühlserlebnis, verdrängt die nüchterne Forschung der Wissenschaft. Damit setzt aber jene große Tragödie ein, die die Romantik aus ihrer eignen Bahn wirft. Durchweg ist zu beobachten, daß Kunst und Wissenschaft in ihren Problemen in der Zeit der Romantik verarmen. Der Anfang des 19. Jahrhunderts [1] zeigt unter dem Drucke der Kunst in der Philosophie, den Naturwissenschaften, der Mathematik, insbesondere der Medizin einen Stillstand. Verlangte die künstlerisch gebildete Phantasie nach einem lückenlosen Ganzen, so war die romantische Metaphysik bereit, ein solches herzustellen. Die Philosophen setzten die intuitive Methode überall da ein, wo die erkenntnistheoretische Untersuchung versagte. In der Naturwissenschaft machte sich die Naturphilosophie breit und verdrängte das Experiment, die exakte, nachprüfende Methode. Selbst die Medizin blieb von der Metaphysik nicht verschont. Sie erregte den Glauben an den tierischen Magnetismus und führte weiter im Gespensterglauben in das Nachtgebiet der Natur. Tieck, Novalis, späterhin Brentano, E. T. A. Hoffmann, insbesondere Justinus Kerner wandten ihr Interesse diesem Gebiete zu. Die Mathematik, sofern sie sich als Wissenschaft ausgab, fand keinen Anklang. Gauß, der um 1800 auftrat, wurde langsam verstanden, dagegen fanden die Fragmente von Novalis, die der Mathematik, einen metaphysischen Sinn gaben, begeisterte Aufnahme. Mathematik wurde von Novalis als das höchste Leben bezeichnet: „Das Leben der Götter ist Mathematik. Alle göttlichen Gesandten müssen Mathematiker sein. Reine Mathematik ist Religion.“ Die Religion in ihrer spezifischen Erscheinung als Christentum wird übersehen [2]. Sie hat nur von der Kunst aus Berechtigung. Schleiermacher hatte die Religion von der Moral getrennt; von der Romantik ausschließlich für die künstlerische Seite des Lebens verwandt, verlor das sittliche Problem seine Bedeutung [3]. Für die Gesell-

[1] Vgl. Scherer, Geschichte d. d. Literatur S. 619 ff. [2] Mit Ausnahme von Novalis (Hymnen an die Nacht. Geistliche Lieder). [3] Schirmunski, „Das mystische Gefühl in der deutschen Romantik“, S. 100 ff., weist allerdings auf eine mystische Ethik der Romantik hin und führt die Luzinde an als Beweis einer neuen Auffassung der Pflicht und einer Ethik des Glücks. Diese Ethik hat in der kantischen Ethik (dem kategorischen Imperativ) und in der kon-

schaft, für den Staat als eine sittliche Institution, tritt die Künstlergemeinde als „Urversammlung der Menschheit" ein. Diese Umwertung, die die Wissenschaft und das Leben von der Kunst aus erfahren. und die darauf beruht, daß die Kunst meint, kraft ihrer mystischen Ekstase allein „organischer Geist" zu sein, richtet sich gegen sie selbst und spricht über sie ein Todesurteil. In ihrem Interesse hätte es liegen müssen, die Endlichkeit, die die Wissenschaft ja erst eigentlich konstituiert, sich zu erhalten, der wissenschaftlichen Forschung ihr Recht zu lassen, weil die Wissenschaft ja auch die jeweilige und in sich fortschreitende Endlichkeit des Künstlers bestimmt und schließlich, weil sie der Ekstase des Künstlers mit zur Darstellung verhilft. Die Auseinandersetzung der durch die Wissenschaft fixierten und daher in sich fortschreitenden Endlichkeit mit dem Gefühl am Unendlichen beruhte auf einer relativen Erhaltung des Gegensatzes[1]. Im Prinzip des mystischen Realismus, in der Bindung des Endlichen ans Unendliche lag eine Ausgleichung der Gegensätze im einzelnen Kunstwerk allerdings vor; da aber der mystische Realismus immer nur als Grad in dem Prozeß des Durchdringens von Endlich und Unendlich verstanden wurde und der Künstler sich durch das Prinzip der Ironie immer wieder außerhalb seines Kunstwerkes stellte, sein Kunstwerk als Bestandteil des sich bewußt werdenden Weltengeistes auffaßte, sich selbst aber in das „alte Chaos" zurückdrängte, so lag es ja in seinem Interesse, Endlichkeit und Unendlichkeit immer wieder von neuen Gesichtspunkten aus zur Synthese zu zwingen. Diese neuen Gesichtspunkte aber hätte die Wissenschaft gegeben. Diesen notwendigen Dienst,

---

ventionell christlichen Ethik keinen Stützpunkt. Die Ethik des Glücks und der Pflicht entspringt der Voraussetzung, daß im Aufgehen in der sinnlichen Liebe und in der fremden Geistigkeit ein Göttliches entstehen müsse, daher Freiheit der individuellen Manier im Ausblick auf das Ziel. Diese Glücksethik, deren Berechtigung so weit geht, daß sie bis ans Verbrechen streift (wie bei Brentano, Fouqué, E. T. A. Hoffmann), ist der konventionellen Ethik jedenfalls diametral entgegengesetzt. Vgl. auch Fr. Strich, Die Mythologie von Klopstock bis Wagner II, S. 43.

[1] Der absolute Ausgleich war Ziel, nun betonte die Romantik ja wiederholt das „Werdende" — also mußten Endlich und Unendlich als Annäherungswerte gefaßt worden sein.

den die Wissenschaft der Kunst bzw. dem mystischen Realismus hätte leisten können, verkannten die Romantiker. Sie gleichen alle Gegensätze aus, die tiefste Leistung des Gelehrten und den Seufzer des Kindes, die Gesellschaft und den einzelnen, Freude und Schmerz, Chemie und Poesie, Religion und Geschichte, Stände und Mineralien, Mathematik und Philosophie, Sinnlichkeit und Heiligkeit. „Universell" war diese Poesie in ihrem Ziel, aber ihrer „Progressivität" tat sie selbst Abbruch, wenn sie das Prinzip des Gegensatzes verkannte. Damit wurde der Künstler zum Mystiker, der sich am Gefühl der Unendlichkeit berauschte und über die „Selbstschöpfung" nicht mehr hinüberkam, denn es gab ja nichts mehr zu vernichten, aufzulösen, damit zerfiel auch die Möglichkeit, ein Kunstwerk zu schaffen. Als Tieck im Mai 1846 die Vorrede zu den Schriften Novalis' schrieb, schloß er mit den Worten: „Mit Wehmut und nicht ohne eine Art von Andacht übergebe ich nach fünfzig Jahren diese Reliquien eines edlen und großen Geistes den Freunden der echten Mystik." Das Künstlertum war in gestaltlosem Mystizismus (vgl. auch Fr. Schlegel, Europaaufsatz: Literatur, D. N.-Lit. Bd. 143, S. 305) aufgegangen, es erstickte an seinen eigenen ästhetischen Spekulationen.

Die höhere Realistik in der Darstellung

Wenn wir zur Darstellung der romantischen Kunst übergehen, so finden wir zwei typische Formen: den Roman und das Fragment [1]. Die Bedeutung des Romans in seinem inneren Gehalt ist bereits in der Physik der Phantasie angedeutet worden. Nur kurz verweise ich hier darauf, wie weit der mystische Realismus in der Sprache, der Erfindung von Situationen, in der Bevorzugung von Allegorie, Symbol, in der Wahl von Bildern und Vergleichen, sich geltend zu machen sucht. Bei Novalis ist das spezifische romantische Verfahren am deutlichsten. Sein „Heinrich von Ofterdingen" mündet in ein Konglomerat von Allegorien aus. Seine Naturbetrachtung bezieht sich auf eine potenzierte Natur. Nichts wird schlicht, unmittelbar genommen. Überall ist das Gefühl ins Mystische gesteigert. Man scheut den hellen Tag und singt dem Geheimnis der Nacht seine Hymnen, man vermeidet grelle Farben

[1] Das Drama ist der Romantik ein Fremdkörper. Die Unfähigkeit zu dramatisieren erklärt sich m. E. durch den Mangel an konstruktivem Sinn infolge Nivellierung aller Gegensätze.

und Lichtreflexe und liebt die unbestimmte Farbe; man hört auf die sanften Töne des Waldhorns und verschließt sich gegen große Tonwellen. Die Geliebte erscheint entrückt, das braune lockige Köpfchen schwebt über der Gestalt [1]. Heine sieht in der Frau eine Heilige und kniet vor diesem ihrem Abbild. Bis auf unsere Tage ist dieses romantische Verfahren zu beobachten, in der Kunst Maeterlincks, d'Annunzios, Ibsens, Hamsuns und der modernen russischen Literatur, insbesondere bei Ssologub. Auch hier die Neigung, die Frau in ein mystisches Halbdunkel zu stellen und dem Schicksal und dessen Verkettungen den Charakter unerbittlicher Notwendigkeit zu verleihen, die ihren Sinn nicht in christlich religiösen Vorstellungen hat, sondern in „mystischen Anlässen". Solch einen mystischen Anlaß verkörpert in der Romantik die Figur des Fremden [2]. Begebenheiten knüpft die Romantik gern an seltsame Träume (der Traum der „blauen Blume", den Vater und Sohn gemeinsam träumen). Man erfindet seltsame „Situationen". Tieck sieht den ganzen Sinn des Lebens in der Erfindung solcher Situationen [3]. Der Mensch regt zu einer Religiosität der Physiognomik an, man gewinnt einen neuen Schönheitsmaßstab. „Recht häßliche Menschen können unendlich schön sein" [4] — bieten sie Offenbarung heiliger Hieroglyphen. Der menschliche Körper ist der Tempel in der Welt, „man berührt den Himmel, wenn man einen Menschenleib betastet [5]." „Die Blumenwelt ist eine unendliche Ferne. Der Mond läßt wunderliche Träume in allen Kreaturen aufsteigen und führt in jene fabelhafte

[1] Novalis I, S. 95; Petrich („Drei Kapitel über den romantischen Stil") zeigt, daß die Romantik das Sinnliche stets durch Übersinnliches ausdrücke. Sie vermeidet das primitiv Konkrete und sucht es zu dämpfen. Auch die archaistische Sprache geht darauf aus, die Dinge vom Beschauer ferner zu rücken. Vgl. auch Schirmunski S. 33; er weist nach, daß die Sprache der Romantik sich gegenüber dem auszudrückenden Gefühl immer als Lüge weiß. Der Ausspruch des russischen Romantikers Tjutscheff: Der gesprochene Gedanke ist Lüge — ist ein echt romantisches, ja mystisches Bekenntnis, das schon in J. Böhme zum Ausdrucke komme in seinen „Drei Prinzipien des göttlichen Wesens". [2] Vgl. Lovell, Sternbald, Heinrich von Ofterdingen etc. Eine Analogie zu dem romantischen Fremden böte der Ibsensche „Fremde"; allerdings ist er bei Ibsen bis zum Symbol gesteigert. (Der fremde Seemann in der „Frau am Meer"; Ulrik Brendl — „Rosmersholm"; die Rattenmamsell — „Klein Eyolf".) [3] Tieck, Lovell, S. 283. [4] Novalis III, S. 195. [5] Novalis II, S. 126.

Urzeit zurück, wo jeder Keim noch für sich schlummerte und unberührt sich vergeblich sehnte, die dunkle Fülle seines unermeßlichen Daseins zu entfalten [1]." Diese Symbolik zeigt sich auch in der romantischen Malerei, besonders bei Philipp Otto Runge (vgl. Philipp Otto Runge, von Max Sauerlandt, Düsseldorf 1905, in „Die Freude", IV. Bd., und „Der stille Garten", Deutsche Maler aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, von Karl Robert Langewiesche). Die sinnliche Liebe erscheint unter übersinnlichen Gesichtspunkten. Von Goethe an (Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand), in der Sturm- und Drangzeit, insbesondere bei Heinse (Ardinghello), am stärksten jedoch in der Romantik: bei Tieck (Lovell und Sternbald), bei Fr. Schlegel (Lucinde), bei Novalis findet sich diese Wertung der Liebe.

Die populäre Auffassung der Romantik knüpft vor allem an diese höhere Realistik in der Darstellung, ohne jedoch ihren tieferen metaphysischen Sinn einzusehen.

(Fragment) „Friedrich ist der Gefahr so vieler anderer nicht ausgesetzt, daß sein Geist aus Mangel an Nahrung vertrockne, wohl aber, daß er aus Überfluß sich auf sich selbst zurückdränge und ersticke [2]." Sollten die Fragmente dem Ersticken an Ideenfülle vorbeugen? „Ganze Werke zu schreiben", sagt Schlegel im Athenäum, „ist ungleich bescheidener, weil sie ja wohl aus andern Werken zusammengesetzt sein können, und weil dem Gedanken da auf den schlimmsten Fall die Zuflucht bleibt, der Sache den Vorrang zu lassen und sich demütig in den Winkel zu stellen. Aber Gedanken, einzelne Gedanken sind gezwungen, einen Wert für sich haben zu wollen, und müssen Anspruch darauf machen, eigen und gedacht zu sein [3]." „Ich kann von mir und meinem ganzen Ich gar kein anderes Echantillon geben als so ein System von Fragmenten, weil ich selbst dergleichen bin." Läßt man diese Gesichtspunkte gelten, einerseits, daß Ideenfülle und eine spezifische Charaktereigentümlichkeit das Fragment, die aphoristische Form als den ihr adäquatesten Ausdruck braucht, und andererseits, daß Fr.

[1] Novalis I, S. 71. Vgl. auch Tieck, Einl. zur „Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen von Provence". Märchen. Prolog zu Kaiser Oktavian. Vgl. auch Schirmunski S. 80 f. [2] Dorotheas Tagebuch, Raich I, S. 122. [3] Minor II, S. 207. (Athenäum.)

Schlegel, sofern er eine „neue Religion" verkündigen wollte, die seelische Spannung, die ihr zugrunde lag, möglichst konzentriert geben mußte, so sind dennoch die negativen Seiten des Fragments nicht zu verkennen. Es liegt auf der Linie des Nietzscheschen Gedankens: Mein Heute widerlegt mein Gestern! Überall da, wo die Romantiker von ihrem mystischen Realismus und dessen Prinzipien aus konsequent hätten sein müssen, da erwies sich das Fragment, falls die Konsequenz nicht aufrecht zu erhalten war, als Ausweg. Mit einem „Witz" ging man über die Situation hinweg. Fragmente lassen sich ja nicht in Systeme bändigen. Sie sind wie „Igel", die sich gegenseitig stechen. Das Fragment erscheint daher als ein Rettungsring, der die Romantik über Wasser hielt, wenn sie in ihren eigenen Reflexionen zu versinken drohte. Widersprüche, Inkonsequenzen durfte man ihr nicht nachweisen — im Fragment sanktionierte sie ja selbst den Widerspruch.

V.

ERGEBNIS DER ROMANTISCHEN DOKTRIN FR. SCHLEGELS

„Genie ist ein organischer Geist"; aus diesem Gedanken entspringt Fr. Schlegels romantische Lehre. Der Künstler als Genie schafft in seinem Kunstwerk „organische Gedanken"; seine Schöpfungen sind ideal-real; sie begründen einen mystischen Realismus [1], zum Unterschiede vom empirischen. Der

[1] Der mystische Realismus ist bei Viktor Schirmunski ganz entgegengesetzt aufgefaßt. Ich verweise hier genauer auf die bereits früher zitierte Schrift „Das mystische Gefühl in der deutschen Romantik", erschienen 1914 in russischer Sprache. Der Verfasser sieht im mystischen Gefühl die Grundlage der künstlerischen Intuition der Romantik. Mystisches Gefühl bedeutet ihm das positive Gefühl des Unendlichen im Endlichen, als eines Allgegenwärtigen, Göttlichen. Dieses Göttliche ist Voraussetzung alles Lebens, es ist die Realität, aus der alles andere hervorgeht, die hinter jedem einzelnen Gegenstande als dessen großer und letzter, metaphysischer Sinn ruht. Aus der Sehnsucht nach diesem ewigen Sein geht der Künstler mit träumenden Augen umher; aus dem Gefühl fürs Unendliche empfindet er an jedem Gegenstand, an der Natur das göttliche Plus. Die Natur wird ins rein Poetische erhoben, die sinnliche Liebe zu einer Gebärde des Übersinnlichen gestaltet. Demgegenüber wird auch die Kunst als Reinkultur des Göttlichen gewertet; die Kirche gilt als Symbolisierung der göttlichen Offenbarung. Schirmunski

Inhalt der Kunst ist Synthese von Endlichem und Unendlichem, deren Erlebnis dem Künstler in der Ekstase gegeben ist. Erst indem er diese von sich löst, indem er gestaltet, ordnet, entsteht das Kunstwerk; um dieses endgültig von sich zu trennen, vollzieht der Künstler die „Ironie"; soll das Kunstwerk mystisch-real sein, so muß es sich jenem größten Organismus angliedern, dem Welt-Ich.

Wenn wir die Romantik als ewiges Symbol des Künstlerseins bezeichneten, so liegt die Berechtigung dazu in der Schätzung und Wertung des Künstlers und der Kunst, wie sie keine Zeit je so prinzipiell vollzogen hat.

Die Tragödie der Romantik besteht in der Verkennung der Notwendigkeit von Antithesen innerhalb des Ästhetischen. Eine relative Wahrung derselben hätte die Romantik davor geschützt, in Mystik zu verfallen und hätte jenen seltsamen Umschwung verhindert, an der katholischen Kirche anzupochen, um im kirchlichen Dogma Heilung zu finden.

---

sieht hierin die Evolution des mystischen Gefühls. Dieser mystische Realismus, der Gott als Voraussetzung hat, wäre als Anregung der Kunst wohl denkbar. Nun scheint mir aber die Voraussetzung des Gottseins, nicht einer Gottidee in der Romantik, insbesondere bei Fr. Schlegel sehr strittig. Denn vergleicht man Fr. Schlegels spätere religiöse Ausführungen (aus der katholischen Zeit) mit denjenigen des Athenäums, so ist der Unterschied gewaltig. Warum betete Schlegel denn den Gott der Romantik nicht an — sollte die Objektivation Gottes erst in ihrer potenzierten Form zu dieser Unterwerfung auffordern? Das erscheint doch unwahrscheinlich — denn das primitivste Gottesbewußtsein geht gerade von diesen Bezeugungen zuerst aus. Mir scheint daher, daß die Romantiker das Göttliche nicht als primäres Erlebnis hinstellen, sondern als ästhetisches Problem, als Idee. Damit bedeutet aber der mystische Realismus nicht ein der Welt immanentes Sein Gottes, sondern ein Sein, das vermittels der Kunst aus einem Werden hervorgeht, dessen mystische Realität ursprünglich nicht ist — sondern wird. Auch von der Schellingschen Philosophie aus wäre die Auffassung des mystischen Realismus bei Schirmunski zu widerlegen.

MYSTIK UND SCHULDBEWUSSTSEIN ALS GESTALTENDE PRINZIPIEN DER KUNST[1]

„Ich hieß meinen Schmerz willkommen, er ward mir zum Sinnbilde des allgemeinen Lebens; ich glaubte die ewige Zwietracht zu fühlen und zu sehen, durch die alles wird und existiert in dieser ungeheuren Welt von unendlicher Kraft und von unendlichem Kampf[2]." Fr. v. Schlegel.

„Es bricht die Ewigkeit gewaltig in die Zeit hinein." Novalis.

Allgemeine Einführung in das Problem

„Ich hieß meinen Schmerz willkommen"; dieser in sich so paradoxe Wunsch konnte nur einem Gemüte entspringen, das an sich selbst irre geworden war. Sollte Fr. Schlegels „geistiger Babelturm" des Fundaments entbehrt haben? „So gewiß wie es ist," schrieb Steffens im Jahre 1813 an Tieck im Rückblick auf die Romantik, „daß die Zeit, in welcher Goethe und Fichte und Schelling und die Schlegel, die Novalis, Ritter und ich uns alle vereinigt fühlten, reich an Keimen mancherlei Art war, so lag dennoch etwas Ruchloses im Ganzen. Ein geistiger Babelturm sollte errichtet werden, den alle Geister aus der Ferne erkennen sollten. Aber die Sprachverwirrung begrub

[1] Schriften: Europaaufsätze („Reise nach Frankreich; Literatur", 1803). Fr. Schlegels philosophische Vorlesungen aus d. J. 1804/06. Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, 1802/04. Grundzüge der gotischen Baukunst, 1804/05. Rezensionen aus den Heidelbergischen Jahrbüchern (Fichte; Stolberg: Geschichte der Religion Jesu Christi; Goethes Werke 1805). Über die Sprache und Weisheit der Inder, 1808. Geschichte der alten und neuen Literatur, 1812. Lamartines religiöse Gedichte, 1820. Fr. Schlegels Briefe an Christine v. Stransky. Die Werke: Vorlesungen über neuere Geschichte, 1810, Concordia, 1820/23, Über die Philosophie des Lebens, 1827, Philosophie der Geschichte, 1828, Philosophie der Sprache und des Wortes, 1829 — sind nur ergänzend zu dem katholischen Standpunkt der phil. Vorl. hinzugezogen worden. In der Auffassung der Kunst bringen sie nichts wesentlich Neues.

[2] Also ausdrücklich das Gegensatzmotiv als Leitmotiv des ganzen Lebens betont. Vgl. auch: Ernst Freiherr v. Feuchtersleben, „Zur Diätetik der Seele" S. 93 ff., Wien 1851.

dieses Werk des Hochmuts unter seinen eigenen Trümmern. Bist du der, mit dem ich mich vereinigt träumte? fragt einer den andern. Ich kenne deine Gesichtszüge nicht mehr. Deine Worte sind mir unverständlich. Und ein jeder trennte sich in den entgegengesetzten Weltgegenden, die meisten doch mit dem Wahnsinn, den Babelturm dennoch auf eigene Weise zu bauen." Fr. Schlegel stand jedenfalls davon ab. In seinen Europa-Aufsätzen, die sich der Athenäumszeit anschließen und die ein „neues Athenäum" begründen sollten, ist der romantische Enthusiasmus verraucht; es finden sich Tendenzen, die einander bekämpfen, Unklarheiten, und erst allmählich ringt sich der kirchlich-dogmatische Standpunkt durch, indem der mystische Realismus als ruchlos, unästhetisch, unsittlich zertrümmert wird und die göttliche Offenbarung von ihrer primitivsten Auffassung an, wie sie jede Mythologie vertritt (Gott der Weltenschöpfer), bis zu ihrer tiefsten Äußerung in der Person Christi und weiterhin in der Kirche, anerkannt wird. Gott und Mensch, oder mystische Offenbarung Gottes und sündiger Mensch, diese Antithese allein enthält Religion. Mystik und Schuldbewußtsein, aus diesen Grunderlebnissen der Seele konnte Fr. Schlegel sagen: Ich heiße meinen Schmerz willkommen, aus diesem Grunderlebnis fühlte er die ewige Zwietracht, durch die alles existiert und wird in dieser unendlichen Welt von unendlicher Kraft und von unendlichem Kampf. Lag nicht allem Kampf die Sehnsucht nach dem Höchsten zugrunde, war die Erkenntnis von Sünde und Schmerz nicht zugleich Erkenntnis, das Höchste noch nicht berührt zu haben? „Ich heiße meinen Schmerz willkommen" — d. h. ich heiße meine Selbsterkenntnis, die mir den höchsten Maßstab vorhält, willkommen.

Wir werden sehen, wie die Kunst aus diesen Schmerzenstränen und aus dem Erleben Gottes ihre ganze Kraft schöpft, und wie jener Ausspruch Schlegels: jede Poesie müsse mythologisch und katholisch sein, von hier aus seine Berechtigung erfährt. Hatte die Kunst die Wissenschaft in ihrer spezifischen Art der Forschung in der Zeit der Romantik nivelliert, hatte sie die Religion, als von sich allein ausgehend, der göttlichen Realität, wie sie die Kirche und die Mythologien der Völker lehren, beraubt, hatte sie den Künstler auf die Stufe der Gott-

heit gestellt, und war damit jeder Gegensatz ausgelöscht, war das Gestaltungsvermögen damit erlahmt — so scheinen durch die Wendung zum Katholizismus neue Kräfte zu wachsen. Ich möchte ausdrücklich betonen, daß in dieser Wendung nichts Negatives liegt, sondern durchaus ein Positives, das ethisch höher zu bewerten wäre als die Romantik, die sich in ihrem absoluten Ästhetismus zersetzen mußte — aber vielleicht auch ästhetisch [1]. Das Ästhetische braucht starke Antithesen, sonst bleibt es ungestaltetes Gefühl. War es da so unverständlich, daß Fr. Schlegel mit seinem starken Künstlerbewußtsein und in der Enttäuschung über das Versagen des mystischen Realismus, dessen Spannung zusehends abflaute, sich der katholischen Kirche zuwandte [2], wo die denkbar größte Antithese von Gott und Mensch festgehalten wurde und die Schönheit, auf die Fr. Schlegels ganzes Leben gerichtet war, aufs tiefste respektiert war, indem sie sich mit dem Heiligtum aufs innigste berührte. „Der Beweis des Katholizismus ist die Schönheit, die er in die Welt gebracht und die alle andere Schönheit überstrahlt" (Joris Huysmanns). Die Kirche ist inkommensurabel schön, weil sie zugleich ethisch und religiös ist. Sie geht auf die göttliche Offenbarung zurück — das ist die Urquelle ihrer Schönheit, das ist „heilige Schönheit". Sie kämpft aus dem Bewußtsein des großen Gegensatzes zwischen dem Sein und dem Sein-müssen ihrer Glieder, soll die Kirche Reich Gottes sein. Das waren die Gründe, die Fr. Schlegel für den Katholizismus bestimmten. Der an sich irre gewordene Künstler mit der schönheitsdürstenden Seele sollte aus der geweihten Hand des Priesters die ersehnte Schönheit als „heilige Schönheit" in Empfang nehmen. „Ave Maria gratia plena!"

Deutung und Kritik des deutschen Idealismus

Es gehört auch in das Paradoxe, Fragmentistische Fr. Schlegels, daß er in seiner Zeitschrift „Europa" zugleich zwei Aufsätze veröffentlicht, deren Tendenzen einander bekämpfen. Es

[1] Daß Fr. Schlegel die Kunst in der Folge der Kirche völlig unterordnete und sie damit erheblich einschränkte, war im Grunde nicht notwendig. Jener Gegensatz von Gott und Mensch, der sich im Gegensatz von Religion und Kunst manifestiert, oder der Gegensatz von Wissenschaft und Kunst (Friedr. Schlegel wandte sich in der kathol. Zeit ja auch der Wissenschaft zu), hätte dem Ästhetischen denselben Dienst geleistet. [2] Vgl. Werner, Geschichte der kathol. Theologie, S. 427. „Er (Fr. Schlegel) wurde Katholik aus tief innerem Seelenbedürfnis, um sich die Wirklichkeit seiner geistigen Ideale zu retten."

sind die Aufsätze „Literatur" und „Reise nach Frankreich". Schlegel sucht eine Übersicht des Idealismus zu geben in seinem Zusammenhang mit den gesamten Leistungen der deutschen Nation, insbesondere jedoch mit der Poesie. Er sieht eine Wechselwirkung zwischen Künsten und Wissenschaften, er weist auf die Dichtkunst, die selbst zur ernsten Wissenschaft geworden ist und alle übrigen durch den Geist und die Kraft ihrer höchsten Blüte bestimmt. Ihren Aufschwung verdankt die Poesie aber dem Idealismus — dem größten Phänomen der Zeit —, der die Universalität und den progressiven Geist der Freiheit wissenschaftlich konstituiert und gesichert hat. Dieses Verdienst wird in der Hauptsache Fichte zugeschrieben, dessen Größe sich nach außen auch dahin äußert, daß er nicht wie Kant Schule macht, sondern das freie Selbstdenken zu einer Kunst organisiert hat. Schlegel weist auf das Athenäum zurück und erklärt dessen Tendenz aus idealistisch-mystischen Voraussetzungen. „Im Anfang ist Kritik und Universalität der vorwaltende Zweck, in den späteren Teilen ist der Geist des Mystizismus das Wesentliche. Man scheue das Wort nicht, es bezeichnet die Verkündigung der Mysterien der Kunst und Wissenschaft, die ihren Namen ohne solche Mysterien nicht verdienen würden [1]. Die exoterische Poesie eines Novalis im Heinrich von Ofterdingen, Schellings Bruno, wird gefeiert — so weit die Ausführungen im Aufsatz „Literatur". Die „Reise nach Frankreich" ist aus einer entgegengesetzten Stimmung geschrieben. Es ist eine polemische Auseinandersetzung mit den Tendenzen der idealistischen modernen Poesie, die an Schlegels Verurteilung in dem „Studium der griechischen Poesie" erinnert, nur daß als Maßstab statt des Griechentums — Indien eintritt. Das gepriesene idealgesinnte Europa habe das Organ für Religion verloren. In Indien sei Kunst und Philosophie durchzogen von lebendigster Vorstellung des Göttlichen, daher tritt an die Modernen der Anspruch, sie sollen, wie man nach Italien geht, um die Kunst zu lernen, nach Indien reisen, um Religion zu erleben. Das religiöse Recht sei durchaus auf seiten Indiens, denn hier allein sind die Spuren des Enthusiasmus für das Göttliche als einer Realität noch nicht getilgt und die göttliche Offenbarung als lebendige Kraft wirksam. In Europa

[1] Deutsche Nationalliteratur, Bd. 143, S. 305.

findet sich allenfalls noch der Begriff des Unendlichen, aber die Kunde der göttlichen Offenbarung ist geschwunden, und der Mensch schiebt sich selbst alle höheren Begriffe zu, er hält alles für sein Erzeugnis und sein Eigentum. Die unausbleibliche Folge dieses hochmütigen Eigendünkels [1] ist Skeptizismus oder Materialismus. Selbst der Gedanke der Unendlichkeit wird damit hinfällig. „Das Trostlose dieses letzten Geisteszustandes pflegt einzelne Denker zu wecken, denen es unmöglich bleibt, darin zu verharren, und die also irgend einen Rückweg zur älteren und besseren Philosophie suchen und, so es ihnen ernst ist, gewiß auch finden [2].“ Zu diesen Denkern rechnete sich auch Fr. Schlegel. „Das Heil wird aus dem Orient kommen“, diese Grunderkenntnis trennte ihn endgültig von dem mystischen Realismus.

Emanationslehre und Metempsychose

Als Fr. Schlegel im Jahre 1803 auf der Pariser Bibliothek sich der indischen Literatur und Sprache zuwandte, muß ihn der religiöse Gehalt der indischen Philosophie aufs Tiefste getroffen haben. Schon in seinem „Gespräch über die Poesie“ vom Jahre 1800, wo er darauf ausging, eine neue Mythologie zu gründen, fällt die Sympathie für das Indische (vgl. Min. II, S. 362) auf, obgleich positive Kenntnisse damals noch nicht vorlagen. In Paris setzt ein ernstes Studium ein, aber darüber hinaus wird Fr. Schlegels seelische Anteilnahme daran so groß, daß die Romantik und deren geniale phantastische Träume in ein Nichts zerfallen und Gott und Mensch zu erdrückend starken Realitäten werden — man scheue den Ausdruck nicht —, empirischen Realitäten.

Die indische Philosophie stellt die Emanationslehre an die Spitze ihrer Lehre: Die gegenständliche Welt, die Menschen sind von Gott ausgegangen; sie bedeuten eine Gesunkenheit der Gottheit. Der Mensch ist zum Leiden da, die Welt — ein Unglück; das Streben der Menschheit geht darauf aus, in den göttlichen Ursprung wieder zurückzukehren, in die göttliche Einheit und Fülle einzugehen. Diese Rückkehr erscheint nur möglich in einer Reihe von Entwicklungen, wie sie in der Lehre

[1] Als Reaktion dazu die spätere Betonung der Demut in der Religion. „Die Demut ist die Hauptsache bei dem Bekenntnis der Religion.“ Windischmann II, S. 450. [2] „Über die Sprache und Weisheit der Indier“, Werke, Bd. 9, S. 375.

der Metempsychose zusammengefaßt sind. Es handelt sich in diesen Durchgangsstadien nicht nur um einen Fortschritt zu einem mehr und mehr göttlichen Sein, sondern es wird zugleich eine moralische Reinigung vollzogen. Der Mensch hat der Gottheit gegenüber ein Schuldbewußtsein, er reinigt sich, indem er von Stufe zu Stufe höher klimmt. Mystik in der Emanationslehre, Mystik verbunden mit Schuldbewußtsein in der Metempsychose, das sind die Grundprinzipien der indischen Philosophie. In diesem Zwiespalt erkennt Schlegel das unverfälscht Religiöse, obgleich starke Mißverständnisse der göttlichen Offenbarung nicht zu leugnen sind. Sowohl die Vorstellung des Menschen als gesunkener Gottheit, als die Metempsychose, eine moralische Reinigung, seien anfechtbar. Der Mensch ist Geschöpf Gottes und Gott offenbart sich ihm in seiner Herrlichkeit. Die Metempsychose ist keine Strafe, keine Reinigung, wenn das Bewußtsein des sich die Strafe Auferlegenden ausgelöscht ist. Immerhin deute aber die indische Philosophie auf Gott.

Die mißverstandene Offenbarung bedurfte einer Reinigung; erkläre sich nicht von hier aus die Notwendigkeit der Verkündigung Christi? Damit stehen wir an der Schwelle jener großen Entscheidung im Leben Fr. Schlegels, wo er im Gefühl der Unzulänglichkeit seiner ausschließlich ästhetischen Weltanschauung und ergriffen durch den religiösen Gehalt der indischen Philosophie sich dem Katholizismus zuwandte.

Der Katholizismus

„Ohne Religion zu leben, ist so traurig als unglücklich. Die katholische ist die einzige, die man ergreifen kann [1].“ So schrieb Fr. Schlegel, der die Religionslosigkeit bis in ihre letzten Konsequenzen an sich selbst erlebt hatte. Er wird zum gelehrigen Schüler der katholischen Kirche. Gott offenbart sich dem Menschen im Gefühle — der Verstand kommt allenfalls zu einer negativen Bestimmung der Gottheit. Die Sehnsucht ist ein göttlich entzündeter, begeisterter Anfang; sie setzt ein Gotteserlebnis bereits voraus. An die Idee der Gottheit schließt sich die Idee der Kirche an. „Beruht alles Höhere im Menschen auf der positiven Idee der Gottheit, diese aber auf Offenbarung,

[1] Philosophische Vorlesungen (Windischmann), Bd. II, S. 444. Vgl. auch S. 451. „Katholischwerden heißt nicht die Religion verändern, sondern überhaupt nur sie anerkennen.“ Vgl. Glawe, Die Religion Fr. Schlegels, S. 45 ff.

welche, wie uns die Geschichte zeigt, mißverstanden und verloren werden kann, so macht schon die Fortpflanzung, die Entwicklung und Erhaltung der Offenbarung in ihrer ursprünglichen Reinheit eine Vereinigung nötig, die auf diesen Zweck geht [1]." Die Erscheinung Christi auf Erden hatte vor allem den Zweck der Reinigung, der Offenbarung und der Gründung der Kirche als derjenigen Institution, die erhält, aber mehr noch, die zugleich die Aufgabe in sich faßt, das Reich Gottes zu realisieren. Diese letzte dritte Offenbarung ist in einem ständigen Werden begriffen. In seiner Sündhaftigkeit und Weltlichkeit hat der Mensch in der Kirche ein ewiges Kriterium für das Göttliche in allen Stufen der Überlieferung und in dem Ausblick auf das Zukünftige. Gegenüber dem einzelnen und sämtlichen Gliedern der katholischen Kirche als Sündigen vertritt sie als Institution das mystische göttliche Prinzip. Welche Gebote stehen ihr zur Verfügung? Vor allem das der Kunst. Die Kunst müsse mythologisch und katholisch sein [2]; mythologisch insofern, als sie dem ersten Zwecke der Kirche dienend die Aufgabe hat, „jene älteste Tradition der Mythologie, die ungeachtet der vielen Mißverständnisse und Entstellungen unverkennbare Spuren der ersten Offenbarung enthält, lebendig fortzupflanzen, in ihrer edelsten Bedeutung aufzufassen, in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit und Fülle zu entwickeln und durch die reichste Blüte und Schönheit die Darstellung zu erheben und zu verherrlichen [3]." Andererseits ist die Poesie, sofern sie das kommende Reich Gottes in der Kirche sichtbar macht, die Trägerin der letzten Offenbarung Gottes [4], daher die Bezeichnung für die Poesie: katholisch. Die Kunst ist der Kirche untergeordnet. Sie ist die sinnliche Gebärde der seelischen Bewegung, der Kirche zu Gott [5]. Insofern sie aber das Höchste im

[1] Philosophische Vorlesungen II, S. 235. [2] Vgl. Windischmann II, S. 244. [3] Windischmann II, S. 243. [4] „In dieser Hinsicht ist die Kunst ein Zweig der göttlichen Magie, welche den Zweck hat, das himmlische sichtbare Reich Gottes herzustellen, die Natur zu verklären, die Erde ihrer Fesseln zu entledigen und sie zu vollenden." Windischmann II, S. 244. Vgl. Fr. Schlegel „Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst", Werke, Bd. VI, S. 77, 78, insbes. S. 86, 101, 166 ff. Dieselbe Auffassung in den „Vorl. über Phil. d. Sprache", Bd. XV, S. 155. [5] Das Endliche wird somit dem Unendlichen schließlich doch untergeordnet, denn die Kunst repräsentiert hier zweifellos das Endliche, die Kirche das Unendliche.

Auge hat, und doch von einzelnen, sündigen Individuen ausgeht, so liegt in der Kunst die seltsame Spannung von ewigem Wollen und Ringen, von einem Schmerz, der darüber weint, daß er nie ganz erreicht und doch von der Voraussetzung und Größe seines Ziels durchdrungen ist. Mystik und Schuldbewußtsein sind daher die Grundprinzipien der Kunst. Aus diesem Gegensatz ist die Gotik geboren; sie quält sich aus der Endlichkeit hinauf in die Unendlichkeit. Aus diesem Gegensatz redet das Innere jeder katholischen Kirche. Die ewige Wahrheit ist Gott selbst. Er ist „heilige Schönheit". Von dieser „heiligen Schönheit" soll die ganze Seele des wahren Künstlers erfüllt sein, wenn er sie auch nie ganz herauszubilden vermag [1].

Die Dichtkunst im Lichte des Katholizismus

Die katholische Zeit Fr. Schlegels ist die Zeit seiner systematischen Arbeiten; von diesen behandelt allein die „Geschichte der alten und neuen Literatur" das Wesen der Kunst, ergänzend hinzu treten die Rezensionen in den Heidelbergischen Jahrbüchern und die Besprechung über Lamartines religiöse Gedichte. Heinrich Heine charakterisierte die Literaturgeschichte Schlegels mit den Worten: „Fr. Schlegel übersieht hier die ganze Literatur von einem hohen Standpunkt aus, aber dieser hohe Standpunkt ist doch immer der Glockenturm einer katholischen Kirche, und bei allem, was Schlegel sagt, hört man diese Glocken läuten, manchmal hört man sogar die Turmraben krächzen, die ihn umflattern. Mir ist, als dufte der Weihrauch des Hochamts aus diesem Buche und als sähe ich aus den schönsten Stellen lauter tonsurierte Gedanken hervorlauschen. Indessen, trotz dieses Gebrechens wüßte ich kein besseres Buch dieses Faches." Heine hat damit unzweifelhaft recht, wenn auch Gesichtspunkte anderer Art, etwa die Berücksichtigung des Nationalen in der Kunst, betont werden, und dem Altertum, namentlich dem griechischen und römischen, trotz der ausschließlich ästhetischen Kultur, Anerkennung gezollt wird. Der Grundgedanke bleibt aber: die Kunst soll die Kirche verherrlichen, und das geht so weit, daß Fr. Schlegel

[1] Vgl. Phil. d. Sprache, Bd. XV, S. 198. Ernst Wienecke, Patriotismus und Religion in Fr. Schlegels Gedichten S. 85. Wienecke sieht in den Gedichten des alternden Fr. Schlegel einen „tiefen sittlichen Ernst". Gegenüber der Sucht zu „bekehren", tritt die lyrische Stimmung zurück — d. h. die Kirche mit ihren spezifischen Zwecken ist der Kunst durchaus übergeordnet.

das Künstlersein nicht mehr als zufällige Erscheinung wertet, sondern es durch die Kirche gefestigt ansieht. Als durchaus unsittliche Tendenz der Zeit wird der Gegensatz von Katholizismus und Protestantismus hingestellt und es dem Künstler ans Herz gelegt, ihn aufzuheben. Schlegel hat für den Protestantismus wenig übrig gehabt, und es mag sein, daß der Künstler in ihm nicht so weit zurücktrat, daß er über der Größe des Inhalts des Protestantismus dessen für ästhetische Ansprüche nicht ausreichende Form zu vergessen vermochte. Die protestantische Kirche, die allen Kultus ausschaltet [1], die sich zur Kunst gleichgültig verhält, die über das Sinnfällige des Priesterlichen in Ornat und symbolischen Farben lächelt, die die Messe und die mystische Wiederholung des Opfers Christi ablehnt [2], die das Individuum des Priesters in den Vordergrund stellt und den Priesterstand als solchen nicht anerkennt, die die Liturgie bis zum Nonsense reduziert, die nicht in der Kirche — als Institution — die Verwirklichung des Reiches Gottes sieht, sondern an den einzelnen den Anspruch richtet, es darzustellen — diese Gedankengänge waren Schlegel zu nüchtern, vielleicht auch zu moralisch, ließ er die Moral im Grunde doch nur da gelten, wo sie die „Vorbereitung zur Mystik" bedeutet [3]. Fr. Schlegel verkannte die spezifische Größe und den Wert des Protestantismus; auch aus seiner Antipathie gegen Luther spricht sich das deutlich aus.

„Ecce tabernaculum Dei cum hominibus! — „Peccavimus et facti sumus tamquam immundus!" Aus diesen Worten in ihrer Beziehung auf die Kunst geht das ästhetische Bekenntnis Fr. Schlegels in der katholischen Zeit hervor. Damit ist der Künstler zum Priester geweiht, dessen Hände die Kunst für das Reich Gottes heiligen.

---

[1] „Im Protestantismus ist weder Religion noch Kultus." Windischmann II, S. 450. [2] „Gerade das Schönste in der geheimen Tradition der ursprünglichen Religion hat sich uns an der katholischen Seite erhalten in der Messe, und die Protestanten haben es unsinnig zerstört." Windischmann II, S. 453. [3] Vgl. Windischmann II, S. 464.

LEBENSLAUF

Charlotte Pingoud, Tochter des evangelisch-lutherischen Generalsuperintendenten Guido Pingoud, wurde am 31. Januar 1889 in St. Petersburg geboren, bestand im November 1909 die russische Maturitätsprüfung eines klassischen Gymnasiums und wurde im Mai 1910 an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin immatrikuliert. Studierte sieben Semester deutsche Philologie und Philosophie und besuchte die Vorlesungen der Herren Professoren: Schmidt, Herrmann, R. M. Meyer, Heusler, Schneider, Geiger, Roediger, Erdmann, Riehl, Dessoir, Cassirer, Harnack, Wilamowitz-Möllendorf, Simmel, Wölflin, Münsterberg. Den Herren Professoren Erich Schmidt und Heusler, an deren Übungen sie teilnehmen durfte, ist sie zu ganz besonderem Danke verpflichtet, ebenso Herrn Prof. Muncker, der nach dem Ableben Erich Schmidts der vorliegenden Arbeit in freundlichster Weise sein Interesse schenkte.